

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЫЦИНА

ФЕНОМЕН НЕЗАВЕРШЕННОГО

Под общей редакцией
Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2014

УДК 821.0
ББК Ш40в
Ф423

Вступительная статья
Т. А. С н и г и р е в о й и А. В. П о д ч и н е н о в а

Феномен незавершенного / под общ. ред. [и вступ. ст.]
Ф423 Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. — Екатеринбург :
Изд-во Урал. ун-та, 2014. — 528 с.

ISBN 978-5-7996-1134-7

Феномен незавершенного рассматривается не только как предмет, но и как инструмент исследования. Анализируется многофункциональность незавершенного в литературном процессе и творческой биографии писателей. Очерчиваются и уточняются различные аспекты исследования незавершенного: литературоведческий, лингвистический, философский.

УДК 821.0
ББК Ш40в

ISBN 978-5-7996-1134-7

© Снигирева Т. А., Подчиненов А. В.,
вступительная статья, 2014

ЭНЕРГИЯ НЕЗАВЕРШЕННОГО

Феномен незавершенного как явление истории литературы и как сознательный авторский прием чаще всего описывается путем активного подключения своеобразной филологической поэтики «не»: мотив невоплощенного, семантические лакуны, «отсутствие наличия», «коммуникативный провал» (который, сразу заметим, ведет к невозможности однолинейного прочтения текста), «ощутимый отказ», семантика неопределенности, редуцированный (открытый) финал, несостоявшееся, категория отсутствия, реконструктивный отказ, отсутствующая структура, недошедшее произведение, «заметочность», недосказанность, недовоплощенность, недовыраженность, скрытая потенциальность смысла, знаковое отсутствие, недоговоренность.

Другим инструментом описания незавершенного является принцип противопоставления, в котором доминантным становится оппозиция «завершенность как целостность — незавершенность». М. М. Бахтин настаивал: «Завершимость — специфическая особенность искусства в отличие от других областей идеологии. <...> У каждого искусства в зависимости от материала и его конструктивных возможностей — свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется типами завершения целого произведения»¹. Развивая классическую концепцию полифонического романа, созданную более поздним М. Бахтиным, Л. Силлард справедливо пишет о «принципиальной незавершенности романов Достоевского»².

Рассматривая жанр с точки зрения целостности художественного высказывания, Н. Л. Лейдерман в своем итоговом труде «Теория жанра» неоднократно обращается к проблеме незавершенного, специально не ставя и не развивая ее. Он убежден в том, что ху-

дожественная завершенность — знак зрелости жанра, реализации его художественного потенциала и самодостаточности: «Художественная завершенность с давних времен воспринималась как самое убедительное доказательство истинности той концепции действительности, которая воплощена в произведении. Еще Аристотель находил в законах жанра взаимозависимость между целостностью и красотой, с одной стороны, и истиною — с другой»³. Но, размышляя о создании литературного произведения как образа и модели мира, ученый не мог не оговориться: «Количественные и сугубо формальные критерии здесь не работают. Целостный образ мира может возникать даже в таких произведениях, которые представлены читателю как демонстративно неоконченные. Весьма характерный пример — стихотворение А. С. Пушкина “Осень”. <...> Душа ввергает себя в простор, мир разомкнут, но дали неведомы... Таков образ мира в пушкинской “Осени”. Он вполне целостен и концептуально завершен, при всей своей формальной фрагментарности и демонстративной синтаксической недосказанности. В принципе, каждое художественное произведение несет в себе диалектическое противоречие: оно становится законченным, завершенным в тот миг, когда в нем возникает принципиально бесконечный, раскрытый в вечность образ мира»⁴.

Наконец, еще одним комплексом проблем, связанным с проблемой незавершенного, становится вопрос о разграничении «неоконченного» и «незавершенного». Думается, «неоконченное» — факт житейской и/или творческой биографии. «Незавершенное» — факт художнической авторской воли, главное последствие которой — появление некой особой, специфической «свободы», свободы игры (автора) и свободы интерпретации (реципиента). «Отсутствие наличия» (Ж. Деррида) ведет к разворачиванию смыслов децентрации: «Вот в этот-то момент язык и завладевает универсальным проблемным полем; это момент, когда за отсутствием центра или начала все становится дискурсом — при условии, что мы будем понимать под этим словом систему, в которой центральное, изначальное или трансцендентальное означаемое никогда полностью не присутству-

ет вне некой системы различий. Отсутствие трансцендентального означаемого раздвигает поле и возможности игры значений до бесконечности»⁵.

История литературы свидетельствует, что незавершенное может быть как знаком творческой индивидуальности, проявлением особого типа художественного мышления, так и знаком определенного литературного течения (модернизма и особенно постмодернизма, активно работающего с поэтикой фрагмента, осколка, мозаики). Более того, существуют целые культуры, поэтика которых строится на принципе незавершенности (например, японская).

Незавершенность финала (оборванный или открытый финал), незавершенность внутри текста (обрыв, пропуск, пустая страница, пробел, отточие, многоточие, графически обозначенный пропуск предложения, абзаца и даже целой страницы) создают поле особого напряжения, особую энергетику. Так, Ю. Н. Тынянов убежден в том, что знаменитые пушкинские пропуски стихов не что иное, как «эквивалент текста», они «не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных элементов»⁶.

Н. Л. Степанов (вновь по поводу Пушкина) считает, что пропущенные строки иницируют «полную свободу ответа». В результате в стихотворении возникает «не черновое перечисление, а беловое отсутствие» (Т. Подкорытова). Ю. Н. Чумаков, сопоставляя «Осень» и концовку «Онегина», замечает: «Предшествующие строфы прямую или по существу говорят о творческом состоянии, о готовности творить. Эквиваленты “Осени” и “Онегина” отмечают моменты возникновения творчества, давая, таким образом, вместо конца новое начало, приоткрывая неведомые перспективы»⁷.

В аспекте проблемы незавершенного по-новому можно прочесть известное размышление В. Ингардена: «Литературное произведение может конкретизироваться с разных принципиальных позиций, например с наивной позиции простого потребителя литературы, со специфически эстетической позиции, с позиции человека, имеющего определенные политические или, скажем, религиозные интересы и ищущего в художественной литературе пропагандист-

ских средств, наконец, с чисто исследовательских позиций... В каждом из этих случаев налицо иные способы дополнения мест неполной определенности, иные способы актуализации качественных моментов и видов и, наконец, иные способы реализации явлений и образований языково-звукового пласта»⁸.

Возникает возможность определить типы «дополнения мест неполной определенности», точнее (в нашем случае), варианты завершения незавершенного: 1) виртуальное домысливание; 2) дописывание; 3) реконструкция; 4) интерпретация. Во всех вариантах происходит реализация отсроченного завершения, главным стимулом которого является энергия незавершенного, вызывающего к сотворчеству.

Е. Фарино, возможно, излишне резко по отношению к традиционной поэтике настаивает на том, что «описательная поэтика (в ее традиционном варианте) способна замечать в тексте только то, что в нем присутствует, и упускает из виду то, что в нем отсутствует, структурная же поэтика придерживается иного взгляда — она утверждает, что отказ от каких-либо свойств художественного текста может быть так же функционален, так же значим, как и их использование»⁹. Но польский исследователь в данном случае идет за знаменитым постулатом Ю. М. Лотмана, утверждавшего, что структурный анализ исходит из того, что художественный прием не материальный элемент текста, а отношение: «Описательная поэтика похожа на наблюдателя, который только зафиксировал определенное жизненное явление (например, “голый человек”). Структурная поэтика всегда исходит из того, что наблюдаемый феномен — лишь одна из составляющих сложного целого. Она походит на наблюдателя, неизменно спрашивающего: “В какой ситуации?” Ясно, что голый человек в бане не равен голому человеку в общественной собрании»¹⁰.

Как бы ни оценивали теоретики феномен «незавершенного», так или иначе он является литературным фактом. Не завершены три крупнейших романа XX в.: «Жизнь Клима Самгина», «Петр Первый», «Счастливая Москва». И если в случае с А. Н. Толстым

финал предопределен авторской волей и его историософской концепцией «России новой и молодой» («Роман хочу довести до Полтавы. Не хочется, чтобы люди в нем старились, что мне с ними, старыми, делать?»), то в случае с А. М. Горьким, который придавал роману значение всего, что им сделано, и одновременно признавался, что роман сводил его с ума, и еще определеннее (по легенде, это последние слова, сказанные писателем перед смертью), что «конец романа — конец героя — конец автора», «призрак финала» жизни «пустой души» так и остался призрак, меняющим свои очертания в зависимости от того времени, в рамках которого прочитывался роман, и концепции интерпретатора. В случае с А. Платоновым его роман, опубликованный в журнале с примечанием «неоконченный», анализируется платоноведами как вполне завершённый. Завершен ли «Мастер и Маргарита»? Его «мерцающий финал» — воля Булгакова-писателя или решение Булгакова-врача, за три дня до смерти отдавшего жене рукопись со словами: «Чтобы помнили».

Незавершенное, понятое как разомкнутое, коррелирующее со значимым отсутствием, имеющее установку на диалог с читательским сознанием, может иметь и имеет свое особое, специфически реализуемое смыслообразующее значение.

Данная монография ставит, систематизирует и предлагает свои способы решения очерченных выше проблем, являясь результатом коллективных усилий группы ученых. Первоначальным шагом для ее создания (как и в случае с монографией «Феномен творческой неудачи»¹¹) стал семинар, проведенный нами в апреле 2011 г., на котором обсуждались концептуальные проблемы феномена «незавершенного», методы и методики его описания и интерпретации, наметилась логика его исследования.

Структура монографии складывалась под воздействием по крайней мере двух факторов — закономерностей исследуемого явления и индивидуально-авторского понимания и интереса к тому кругу проблем в теории и истории литературы, который инициируется, даже провоцируется предложенным аспектом.

Мы искренне благодарны нашим друзьям по научному сообществу, принявшим участие в научном семинаре, благодаря которым наша инициатива нашла свое воплощение в данной книге.

Мы искренне надеемся, что цикл научных семинаров, посвященных феноменологическим аспектам литературы, продолжится, как продолжится выход сопутствующих семинарам монографий.

¹ *Медведев П. Н.* [Бахтин М. М.]. Формальный метод в литературоведении : Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. С. 176.

² *Szillard L.* Карнавальное сознание, карнавализация // *Russian Literature* (Amsterdam). 1985. Vol. 18. P. 16.

³ *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 241.

⁴ Там же. С. 55.

⁵ *Деррида Ж.* Письмо и различие. М., 2000. С. 448.

⁶ *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка : статьи. М., 1965. С. 43, 49.

⁷ *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999, С. 334.

⁸ *Ингарден В.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 85.

⁹ *Фарино Е.* Введение в литературоведение : учеб. пособие. СПб., 2004. С. 69.

¹⁰ *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 36.

¹¹ Феномен творческой неудачи / под общ. ред. и с предисл. А. В. Подчинова и Т. А. Снигиревой. Екатеринбург, 2011. 424 с.

1. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НЕЗАВЕРШЕННОГО

1.1. О семантике лексем *незавершенный — незаконченный*

В современном литературоведении понятия незаконченного и незавершенного текстов либо рассматриваются как одна эстетическая категория¹, либо терминологически разграничиваются². В словаре терминов «Эстетика. Теория литературы» понятие «незавершенность» толкуется через понятие «незаконченность» и включено в статью Ю. Борева «Недосказанность»*, хотя и не отождествляется с последней. Не проясняют различия в понимании и сами художники, с равной частотой и регулярностью используя в названиях своих произведений слова *незавершенный* и *незаконченный*

* Ср.: «В отличие от *non-finito* и недосказанности, которые являются средствами, выразительными и художественными приемами, незавершенность — невольная незаконченность произведения, возникшая по личным, биографическим обстоятельствам жизни художника или (чаще, особенно в XX веке и в другие эпохи социального напряжения и острых конфликтов) по социальным причинам (например, цензурные помехи, сбои и катастрофы в личной судьбе автора). Незавершенность — прием, призванный работать на создание художественной концепции произведения и подчеркивающий наличие в объективной реальности загадочного и непознанного, а в художественной реальности — высших метафизических проблем» (Борев Ю. Недосказанность // Энцикл. слов. терминов / сост. Ю. Б. Борев. М., 2003. С. 268).

(*неоконченный*)*. Вот только некоторые примеры: «Незавершенный роман» (Владимир Набоков), «Незавершенные дела» (Нора Робертс), «Незавершенная гармония» (Анатолий Матях), «На рубежах памяти. Незавершенная книга об истории Крыма» (Владислав Рябчиков), «Неоконченный портрет. Нюрнбергские призраки» (А. Б. Чаковский), «Неоконченный романс» (Валентина Мельникова), «Неоконченный пасьянс» (Алексей и Ольга Ракитины), «Неоконченные сказания Нуменора и Средиземья» (англ. *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth* — подборка историй и эссе авторства Дж. Р. Р. Толкина), «Неоконченная повесть» (фильм режиссера Фридриха Эрмлера), «Незаконченный ужин» (режиссер Янис Стрейч), «Незаконченная жизнь» (*An Unfinished Life*, режиссер Лассе Халльстрём), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (режиссер Никита Михалков), «Неоконченный урок» (режиссер Игорь Хомский), «Неоконченный роман» (*Impardonnables*, режиссер Андре Тешине), «Неоконченная» (симфония Франца Шуберта), «Незаконченный роман» (песня И. Крутого) и др.

Неопределенность и размытость терминов *незавершенность* и *незаконченность* обусловлена не только сложностью самого явления открытой формы художественного произведения, но и самой языковой семантикой лексем *незавершенный* и *незаконченный*. Семантический анализ употребления слова с опорой на данные лингвистических словарей и живой речи помогает выявить его глубинные смыслы, определяющие функционирование самого слова и в некотором отношении даже стимулирующие тот или иной разворот в понимании обозначаемого явления.

Во всех лингвистических словарях современного русского языка (и толковых, и синонимических) лексемы *незавершенный* и *незаконченный*/ *неоконченный* даются как полные эквиваленты, не имеющие ни стилистических, ни семантических различий. Ср. словарные статьи:

* Справедливости ради заметим, что нам известно больше названий со словами *незаконченный* или *неоконченный*.

— *не за вер ш е н н ы й* — «не доведенный до конца, неза-
конченный»;

— *не о к о н ч е н н ы й* — «не доведенный до окончания, кон-
ца, незавершенный, незаконченный»;

— *не з а к о н ч е н н ы й* — «не доведенный до конца, неза-
вершенный»³.

Однако наличие абсолютных синонимов — явление в языке довольно редкое, противоречащее всей сущности языковой систе-
мы, которая постоянно стремится развести семантически сходные,
но формально различные слова. Лексемы при их активном употре-
блении приобретают под влиянием контекста тонкие оттенки, кото-
рые в конечном счете ведут к различиям в значениях тождествен-
ных на первый взгляд слов. Логично предположить, что интересую-
щие нас слова также имеют глубинные семантические различия.

Лексемы *незавершенный*, *незаконченный* грамматически про-
изводны от глаголов *завершить*, *закончить*, поэтому для выясне-
ния семантических различий между мотивированными единица-
ми прежде всего обратимся к семантике мотивирующих глаголов.
Глаголы *завершить*, *закончить* согласно словарям также являются
синонимами, однако в словаре Д. Н. Ушакова⁴ они различаются сти-
листическими коннотациями: *завершить* имеет более высокий ре-
гистр, поскольку отмечено как «книжное, риторическое», тогда как
закончить — стилистически нейтрально*. Вместе с тем можно об-
наружить и некоторые семантические различия в употреблении дан-
ных глаголов**, обусловленные отчасти внутренней формой слов.

* Возможно, именно отсутствие возвышенной стилистической окраски лексемы *незаконченный* (*неоконченный*) влияет на выбор ее автором для названия своего художественного произведения как средства избежать пафосности.

** Интересные результаты показал интернет-опрос на *mail.ru*. Отвечая на вопрос, есть ли разница между *завершить* и *закончить*, большинство носителей русского языка согласились с тем, что это одно и то же. Но нередко встречались и такого рода ответы: «Может, вершки с корешками за уши при-
тянуть? Здесь просто разная стилистическая окраска: первое употребляется в торжественной речи, второе — в обычной. Завершают дела. Заканчивают делишки; ЗАВЕРИшить — это достигнуть пика, верха, а вот заКОНЧить — это просто конец».

Корневая морфема глагола *закончить* этимологически связана со словом *конец*, в семантике которого главное место имеет сема 'предел, граница'; следовательно, глагол *закончить*, употребляясь с процессуальными существительными (*закончить игру, работу, заседание, дело, занятие*), означает, что некоторый процесс или некоторое событие, действие подошли к своей грани, к краю, к заключительной точке. При метонимическом употреблении, т. е. в сочетании с существительными, которые обозначают результат процесса (*закончить рукопись, доклад* как текст), глагол *закончить* означает, что некий предмет обрел в результате процесса необходимый, вполне определенный вид, определенную форму, структуру, у него есть четкие границы.

Лексема *завершить* этимологически связана с существительным *верх*, имеющим значение «расположенная над другими часть чего-л.», а словообразовательно — с многозначным глаголом *вершить*, который имеет прямое этимологическое значение «делать верх, крышу какой-нибудь постройки», и современное основное значение «распоряжаться чем-л., управлять, руководить, неся ответственность за кого-, что-либо». В таком случае можно говорить о присутствии в семантике глагола *завершить* следующих семантических компонентов: а) 'значимость создаваемого объекта', поскольку крыша, верхняя часть имеет, несомненно, важнейшее значение для любой постройки; б) 'ответственность субъекта', т. е. субъект, когда завершает какое-либо дело, не просто прекращает его, а осознанно останавливает свою деятельность, принимая на себя ответственность за созданный объект. Кроме того, связь глагола *завершить* с другими однокоренными словами, такими как *свершить* («совершить что-л. большое, важное»), *свершение* («осуществление больших замыслов, высоких стремлений»), *совершить*, также доказывает наличие в его семантике признаков 'большое, важное', 'значимое'⁵. А семантика родственных слов *совершенный, совершенство* высвечивает потенциальные семантические признаки 'полнота всех достоинств', 'высшая степень какого-либо положительного качества'⁶.

Таким образом, значение глагола *закончить* направлено, так сказать, на форму, внешнюю сторону создаваемого объекта, тогда как глагол *завершить* своей семантикой ориентирует на сущностное содержание объекта. *Завершить* в отличие от *закончить* — это не просто создать объект необходимой формы, очертить его границы, но в процессе длительного труда придать этому объекту необходимое качество, сделать максимально полным его содержание, и при этом действующий субъект несет ответственность за качество созданного объекта.

Различия между анализируемыми словами можно обнаружить и в однокоренных с глаголами существительных *завершение* и *окончание*. В «Толковом словаре русского языка» под ред. Д. В. Дмитриева, который отражает взгляд на язык наивного пользователя и в котором приводится живое употребление слов в контексте⁷, существительные *завершение* и *окончание* имеют отличия, несмотря на круговое толкование: окончанием называют завершение какого-либо действия, процесса; завершением дела называют его полное окончание, доведение до намеченного результата. Как видно, в семантике завершения значимыми являются смыслы ‘осознанный результат’, ‘доведение до логического конца’. Но эти смыслы отсутствуют в семантике *окончания*.

Для прояснения смыслов лексических единиц многое дает паремиологический фонд, в котором отражается национально-культурная специфика определенного этноса, скрываются в концентрированном виде все глубинные смыслы языковых единиц. Система образов, закреплённых во фразеологическом составе языка, служит своего рода «нишей» для кумуляции мировидения и так или иначе связана с материальной, социальной или духовной культурой данной языковой общности, а потому может свидетельствовать о ее культурно-национальном опыте и традициях⁸. Фразеологические сочетания не только образно выражают мысль, но способны тонко подчеркнуть какой-либо важный признак в значении того или иного слова. В русском языке есть фразеологические сочетания *подводить черту* и *ставить точки над I*, которые выражают как будто одинаковое значение — «окончить что-л.», но своей формой эти

устойчивые выражения ориентируют нас на иной угол зрения относительно объекта. Фразеологизм *подводить черту* — это сигнал границы, причем нижнего предела, о чем говорит приставка *под-* (которая вносит значение ‘расположенный, находящийся ниже поверхности чего-л.’)⁹. И поэтому толкуется этот фразеологизм как «заканчивать, прекращать какое-либо дело, подытоживать», но не «завершать»¹⁰.

Прямо противоположную картину дает фразеологизм *ставить точки над I*, значение которого определяется как «окончательно выяснить, уточнить все подробности, не оставить ничего недосказанного; довести что-л. до логического конца»¹¹. Благодаря предлогу *над*, обозначающему «предметы, места, пространства и т. п., выше которых, поверх которых кто-, что-л. находится, располагается»¹², фразеосочетание направляет сознание вверх и потому сближается с глаголом *завершить*.

В русском сознании *верх* более значим, чем *низ*. Не случайно верхнюю часть называют *венец*. Пословицы *Конец — делу венец*, *Конец венчает дело* говорят о том, что настоящее окончание, финальная точка наступает, если сделан венец. Здесь доминантой оказывается смысл качественного, значимого итога.

Подтверждение различию в значении анализируемых глаголов можно обнаружить и в грамматике. Так, в языке равно употребительны и нормативны сочетания *закончить чтение* и *закончить читать*, т. е. глагол *закончить* может сочетаться и с инфинитивом *читать*, и с отглагольным существительным *чтение*. Но *завершить* можно только *чтение* — невозможна конструкция *завершить читать*. Такое ограничение в грамматической сочетаемости показывает, что семантика глагола *завершить* предполагает наличие объекта как целого, в то время как глагол *закончить* ориентирован на процесс, действие.

Различия в значениях *завершить/закончить* подтверждаются и на синтаксическом уровне. Так, в русском языке возможно высказывание *Фильм был закончен, но не завершен*, но нельзя сказать *Фильм был завершен, но не закончен*. В противительных конструк-

циях с союзом *но*, состоящих из близких по значению слов, позицию второго из противопоставляемых членов, т. е. после союза *но*, может занимать лексема, обладающая более богатым содержанием, имеющая больше семантических признаков, чем компонент в первой позиции. Глаголы *завершить* и *закончить* содержат общую семантику «прекратить, довести до окончания что-л.», но *завершить* по сравнению с *закончить* имеет семантическое приращение «полный, исчерпывающий результат».

Таким образом, между *завершить* и *закончить* (при всем их неоспоримом семантическом сходстве) есть глубинные различия, которые сохраняются и в мотивированных единицах с приставкой *не-*. При образовании производного слова с помощью отрицательной приставки под отрицание попадают самые важные компоненты содержания исходной единицы. Исходя из этого положения значение лексемы *незаконченный* можно толковать как «не имеющий предела, четких границ, недооформленный по своей структуре, внешнему виду». В качестве синонимов выступают слова *эскизный*, *фрагментарный*. Содержание лексемы *незавершенный* можно определить так: «не имеющий логического конца, внутренней целостности». Приблизительные синонимы — *недосказанный*, *недоговоренный*.

Слова, будучи сложными, конвенциональными знаками, выполняют часто не только собственно семиотическую, но и символическую функции. Когнитивное содержание лексических единиц, обозначающих такое сложное, противоречивое явление, каким является категория незавершенности художественного произведения, оказывается неизмеримо богаче представленных в толковых словарях значений соответствующих слов.

¹ *Абрамовских Е. В.* Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема : на материале дописываний незаконченных отрывков А. С. Пушкина. М., 2007. 453 с.

² *Абрамовских Е. В.* Дефиниция понятий незаконченного и незавершенного произведения // Новый филол. вестн. 2007. № 2. С. 66—77.

³ Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 2001.

⁴ Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935—1940.

⁵ Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. С. 1157.

⁶ Там же. С. 1226.

⁷ Толковый словарь русского языка / под ред. Д. В. Дмитриева. М., 2003. 1582 с.

⁸ Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996. С. 215.

⁹ Большой толковый словарь русского языка. С. 858.

¹⁰ Русская фразеология : словарь-справочник. М., 2001. С. 477.

¹¹ Русская фразеология. С. 476.

¹² Большой толковый словарь русского языка. С. 576.

1.2. Креативный потенциал текстовых аномалий*

Литературно-художественное произведение — это словесно-изобразительное целое. Его вербальная природа определяет специфику образности и выделяет литературу из круга других видов искусства. Речевая форма, существующая наряду с идейно-эмоциональной, оценочной стороной и изображенным, или внутренним, по определению Л. С. Лихачева, миром, относится к текстуальной составляющей произведения. Текст и произведение как понятия обычно разводятся: произведение включает в себя внетекстовые элементы, связи и отношения. Так, М. М. Бахтин отмечал: «Текст — печатный, написанный или устный = записанный — не равняется всему произведению в его целом (или “эстетическому объекту”). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его»¹. Его поддерживал Ю. М. Лотман: «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произ-

* Исследование подготовлено в рамках комплексного интеграционного проекта УрО — СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

ведение — одно и то же. Текст — один из компонентов художественного произведения. <...> ...Художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений»².

Вместе с тем многие филологи сходятся во мнении, что текст — это «первичная данность» гуманитарно-филологического мышления, что он «является... непосредственной действительностью (действительностью мысли и переживаний)»: «Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления», — утверждал Бахтин и выделял в качестве важнейших «два момента, определяющие текст как высказывание: его замысел (интенция) и осуществление этого замысла»³. Художественный текст обладает рядом параметров, таких как смысловая цельность (идейно-тематическое единство) и изобразительно-выразительная направленность (образное воплощение авторского замысла), отграниченность (делимитация), дискретность (членимость на иерархически соотнесенные элементы), линейность (свойство речепроизводства и рецепции), упорядоченность, связность и целостность, т. е. завершенность.

В литературной практике и теории Новейшего времени проблема текстуальности произведения выходит на первый план. Трактовка текста как стороны художественного произведения предполагает не только анализ его идейно-тематического наполнения, но и раскрытие самого механизма означивания: каким образом происходит семиотизация эстетического содержания, как определяются и осмысляются сами границы знаковых построений. Происходит проверка текста со стороны его пределов, испытание его границ на прочность. Текст помещается в такие производящие и аналитические контексты, которые являются местом встречи дихотомий «открытое — закрытое», «полное — неполное», «упорядоченное — хаотичное», «осмысленное — бессмысленное». Работа с текстом на грани потери им маркеров различительности — продуктивный путь его осмысления через свое «другое», через драматичные моменты самоотрицания текста. Это приводит к отказу от презумпции неприкосновенности объема конститутивных характеристик

текста. Отступление от идеальной модели как инварианта* порождает серии вариабельности, в рамках которой наблюдаются различные деформации текста. Характер этой деформации может протекать в двух направлениях: от оптимальной полноты гипотетического набора признаков к усеченному состоянию системы либо, напротив, к чрезмерности, перенасыщенности и ее перегрузке. Первый путь — это интенсивный способ «упаковки информации», когда структурно-семиотические механизмы текста демонстрируют тенденцию к экономии, сокращению объема текстового пространства, сжатию, приводящему к усилению семантической напряженности. Используются умолчания, пропуски, эллипсисы, имплицитные смыслы. Второй путь — экстенсивный. Путь расширения текстовых ресурсов, когда означаемые представлены большим количеством означающих: текст распухает, наблюдается многословие, повторы, плеоназм, тавтологии, риторическая пышность и пр.⁴

Поскольку семантическая, лексическая, грамматическая, графическая и другая избыточность текста, хотя и приводит к нарушению гармонии признаков, их количество не меняет, сосредоточимся на динамике первого типа**. Казалось бы, такая траектория движения однозначно ведет к утратам и недостаткам, т. е. к энтропии текста. Между тем это не так, потому что отнюдь не все признаки текста изначально позитивны. Например, линейность и дискретность связаны с ограничительным характером письма, в котором мыслительное содержание выражается последовательностью речевых единиц, порционно эксплицирующих это содержание.

* Подмечая нарушения на разных уровнях текста: как атомарном (звукографическом, фонетико-артикуляционном), так и более высоких и сложных, — мы с необходимостью предполагаем, что для работы механизма деавтоматизации в любом случае необходимо представление о «правильном» тексте, его эталонной модели, отступления от канонов которой семантически значимы. Конфигурация художественности изменчива, но в сознании каждой исторической эпохи живет свой вариант эстетической нормы.

** Заметим, что оба вектора деформации в случае художественного текста одинаково состоятельны и обладают равными шансами реализовать свой потенциал выразительности.

Воображаемая реальность континуальна, а ее представление фрагментировано процессом говорения и письма. Значит, нейтрализация линейности и дискретности увеличит, а не уменьшит семантический ресурс высказывания. Существуют технологии преодоления односторонности речевого потока: линейность письма прорывают шрифтовые и графические выделения: подчеркивание, выделение жирным шрифтом, разрядкой либо курсивом, отсутствие знаков препинания или приоритетное использование их ограниченного репертуара, отступы, поля, изменение размера и типа шрифта, заключение части текста в скобки, разбиение на главы, параграфы, ссылки, колонтитулы, системы указателей, использование нумерованных перечней и т. д.; дискретность уравновешивается усилением связности, рефлексивностью, интенциональностью, тягой к синкретичности, проявляющейся, например, в креолизированных текстах.

Кое-что из названного связано с визуализацией текста, нередко обретающей самостоятельный статус в процессе историко-культурной модернизации текстовой модели. Обращенность текста к зрению обыгрывает графика: рукописность противостоит типографско-книжным шрифтам, разнообразят восприятие варьирование кегля, гарнитуры, цвета букв, их сочетаний, нарушение нормативного употребления заглавных и строчных букв, использование различного рода графем, пробелов, необычное расположение слов на пространстве листа вплоть до создания рисуночного текста, текста-картины, в котором вербальная и визуальная программы сосуществуют на равных.

Еще очевидней трансформация традиционных моделей художественного письма предстает в полиморфных текстах типа «Улисса» Джеймса Джойса, «Хазарского словаря» М. Павича, «Игры в классику» Хулио Кортасара, «Бледного пламени» В. В. Набокова, которые знаменуют переход от линейных, централизованных, иерархически упорядоченных вербальных сообщений к ризоматичным знаковым образованиям, требующим активности и подготовленности читателя.

Интертекстуальность, многоходовость сюжетной динамики, вариативность прочтения, энциклопедическая нагруженность и одновременно игровая стихия — все это наличествует в компьютерных гипертекстах с их интермедийностью, интерактивностью, семантической избыточностью, нелинейным маршрутом в сети смысловых гнезд текста и размытыми границами информационного массива. Г и п е р т е к с т, идя по пути изживания линейности, создает условия для уподобления конструкции высказывания симультанному по своему характеру мышлению, которое отличается спутанностью и переплетенностью мыслеформ, мозаичностью и разнонаправленностью потока сознания.

Таким образом, наступление на линейность и дискретность приводит к формированию нового типа текстов. Он противостоит традиционному и выступает, по определению Б. М. Гаспарова, «как нерасчленимый смысловой конгломерат, своего рода смысловая “плазма”, различные компоненты которой, общие и частные, явные и подразумеваемые, растворяются друг в друге и проявляют себя только в сплавлениях и фузии со всеми другими компонентами»⁵. Ролан Барт нелинейную запись мыслепотока, идеальный конструкт, подобный гипертексту, называл «текстом-письмом» и характеризовал следующим образом: «Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в б е с к о н е ч н о й д а л и (выделено автором, разрядка наша. — *И. В.*), они “неразрешимы” (их смысл не подчинен принципу разрешимости, так что любое решение будет случайным, как при броске игральные костей); этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера таких систем — бесконечность самого языка»⁶.

Акцентированная Бартом б е с к о н е ч н о с т ь обозначает трансформацию еще одной стороны классической модели текста —

его завершенности. Категория завершенности — это общеэстетическая категория, и как таковая она наделена положительными коннотациями: по Бахтину, изображаемая реальность изолируется, оцельняется формотворческими усилиями автора с позиций его вненаходимости, обретает ранг ценностно значимого выражения авторского мировидения в ориентированном на диалог произведении-высказывании. Завершенность художественного высказывания детерминируется цельностью текста: его предметно-тематической определенностью, замыслом автора, жанровой и структурно-композиционной оформленностью. Отказ от завершенности обычно ведет к потерям художественности, утратам коммуникативности и разрушениям текста. Однако может происходить и мобилизация его креативного ресурса. Так, незавершенность гипертекстов продуцирует открытость смысловых действий, свидетельствует об отсутствии категорической окончательности, закрывающей путь к развитию, разветвливанию семантических возможностей таких текстовых образований.

Нарушение становится значимым в условиях актуализации резерва скрытых возможностей, таящихся в других, не модифицируемых в данном случае сторонах текста как системы. Например, женщина с обритой наголо головой по-своему привлекательна, ибо отсутствие волос побуждает обратить внимание на прочие стороны ее облика. Идентичность в этом случае достигается отказом от такого системного признака женственности, как прическа. Положение о взаимодействии нормы и анормы как процессе, регулирующем смысловую энергоемкость текста, давно известно в науке. Хрестоматийно известны выкладки Ю. М. Лотмана в книге «Структура художественного текста»: «Важным средством информационной активизации структуры является ее нарушение. Художественный текст — это не просто реализация структурных норм, но и их нарушение. Он функционирует в двойном структурном поле, которое складывается из тенденций к осуществлению закономерностей и их нарушению. И хотя каждая из этих тенденций стремится к монопольному господству и уничтожению противоположной, победа

любой из них гибельна для искусства. Жизнь художественного текста — в их взаимном напряжении»⁷.

Обращался Ю. М. Лотман и к проблеме завершенности/незавершенности в тексте, отмечая наличие таких случаев, когда «незавершенность текста становится средством художественной активизации его структуры»: «Структура художественного языка может нарушаться в тексте путем неполной реализации — имитации незавершенности, оборванности, отрывочности (пропущенные строфы «Евгения Онегина»)⁸. Речь у Лотмана идет о так называемых минус-приемах, обманутости рецептивных ожиданий: значимом отсутствии структурных элементов на прогнозируемых позициях системы со- и противопоставлений в тексте. С понятием «минус-прием» связывается представление о скрытой части художественного целого, создающей его «подтекст», «подсмысл» или «глубинный смысл текста» за счет работы с сознательно опущенными писателем (отсутствующими в тексте) элементами эстетической конструкции. Нематериализованность некоторых отношений свидетельствует о непрямом способе выражения идейного плана произведения. Умолчание, зияние образуют «смысловые скважины»⁹. Они должны заполняться самим читателем, который извлекает дополнительную информацию, нужную для адекватной интерпретации зон неопределенности, из анализа содержания и формы текста, а также пресуппозиционного (общекультурного, фонового) знания. Таким образом, программа понимания текста двусторонняя: одна сторона задается строением и семантикой художественного высказывания, другая — определяется содержанием сознания реципиента¹⁰. Очевидно, что перевес аномалий над нормой нарушает единство и цельность текста, его аутентичность. Например, текст на этапе набросков, заготовок, черновиков лишен полноформатного воплощения. Здесь незавершенность выступает как незаконченность, т. е. дефектность*, текста¹¹. Нередко по отношению к дефектным текстам ис-

* Крайним случаем дефектности текста, казалось бы, должно выступать его отсутствие: отказ от текстопроизводства аналогичен отказу от слова, речи, т. е. молчанию. Однако значимое молчание наделяется высоким ценностным

пользуется понятие «анормативные тексты». Как пишет исследователь, это «бессмысленные тексты (нарушены содержательные параметры текстопорождения), бесформенные тексты (нарушены семиотические параметры текстопорождения), безобразные тексты (нарушены стилевые параметры текстообмена), бесцельные тексты (нарушены целевые параметры текстообмена)»¹². Запрограммированная же эстетическая завершенность, творческая состоятельность текста могут и проявляться: мы узнаем объект, легитимируем его принадлежность к области художественных созданий. Просто наблюдается недоработанность, недописанность произведения: нет сюжетного финала, наличествуют пропуски в синтагматике текста, но мы понимаем, что перед нами фрагмент именно художественно определенного высказывания. Здесь смысловые лакуны лишены намеренности, они порождены механической случайностью и относятся к композиционной, а не архитектонической, говоря словами Бахтина, стороне произведения. Однако как раз незаконченные тексты могут обладать креативным потенциалом и стимулировать творческую активность читателей. Например, такие неоконченные произведения, как «Евгений Онегин», «Египетские ночи», «В голубом небесном поле...», «Русалка» А. С. Пушкина, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Штосс» М. Ю. Лермонтова, «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По, «Духовидец» Ф. Шиллера, «Тайна Эдвина Друда» Ч. Диккенса породили множество подражаний и продолжений¹³.

Факт их появления свидетельствует о продуктивности творческого диалога авторов исходного текста и авторов текстов-продолжений, а также о способности исходных текстов провоцировать созидательную реакцию пишущих читателей. Как подмечает Е. В. Абрамовских, исследователь продолжений незаконченных

статусом в русской культуре. Оно нередко оказывается «красноречивым», способным нести смысловую нагрузку, как об этом написал В. Жуковский в стихотворении «Невыразимое»: «...молчание понятно говорит». Многогласности противостоит словесная сдержанность, языковой избыточности красноречия — безмолвие и тишина.

пушкинских произведений читателями-литераторами, такие черты неоконченных текстов, как «открытость дальнейшего развития художественных событий; неопределенность развязки произведения; неразрешимость конфликта; незавершенность образа», вызывают «продуцирование общих механизмов креативной рецепции» и «выстраивание сходных читательских стратегий»¹⁴. Изучение специалистами продолжений известных текстов показывает, что исходные тексты, будучи незаконченными, тем не менее обладают мощным силовым полем, индуцирующим творческую энергию продолжателей: их эскизность, пунктирная намеченность сюжета, потенцирующий намек, колоритная деталь будят творческое воображение читателей, желание довершить начатое предшественником и восполнить отсутствующие в тексте художественные звенья.

¹ Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. С. 391.

² Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 283—284.

³ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках : опыт философского анализа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 297.

⁴ Об избыточности см.: Грудева Е. В. Избыточность текста: история вопроса и методика исследования // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 59. С. 106—114; Пасько Ю. В. Избыточность как средство организации постмодернистского текста (на примере романа Э. Елинек «Пианистка») // Сб. материалов научной сессии по итогам выполнения науч.-исслед. работы на фак. иностр. яз. Моск. гос. пед. ун-та. М., 2008. С. 133—136; Избыточность в грамматическом строе языка / отв. ред. М. Д. Воейкова. СПб., 2010; [Барковская Н. В.] Избыточность как фактор творческой неудачи в романе А. Белого «Москва» // Феномен творческой неудачи / под общей ред. и с предисл. А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. Екатеринбург, 2011. С. 13—23.

⁵ Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 322.

⁶ Барт Р. S/Z. М., 1994. С. 14.

⁷ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 283

⁸ Там же. С. 283.

⁹ Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982. С. 84.

¹⁰ См.: Минус-присм: вопросы поэтики : межвуз. сб. науч. работ / под ред. Н. А. Ермаковой ; Новосиб. гос. пед. ун-т, Ин-т филологии, массовой информации и психологии. Новосибирск, 2011. 227 с.

¹¹ См. о молчании и его роли в поэзии: *Маслова В. А.* Слово и молчание: коммуникативный аспект // *Коммуникативные стратегии : материалы докл. междунар. науч. конф., Минск, Беларусь, 28—29 мая 2003 г.* Минск, 2003. С. 19—24; *Ее же.* Слово — серебро, молчание — золото: поэтика молчания // *Беларуска-руска-польскае супастаўляльнае мовазнаўства і літаратуразнаўства: матэрыялы 6 Міжнар. навук. канф. Віцебск, 2003. Ч. 1.* С. 143—145; *Ее же.* Молчание : модель и интерпретация в тексте // *Этика и социология в тексте : науч.-метод. семинар «Textus».* СПб. ; Ставрополь, 2004. Вып. 10. С. 360—366; о дефектных текстах см.: *Феномен дефектного текста // Феномен творческой неудачи.* С. 203—212.

¹² *Максимов В. В.* Анормативный текст: поэтика и дидактика // *Критика и семиотика.* Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 143. Языковые аномалии как показатели девиантного текста, обладающего конструктивной функциональной значимостью рассмотрены в работах: *Радбиль Т. Б.* Языковые аномалии в художественном тексте : дис. ... докт. филол. наук : 10.02.01. М., 2006; *Его же.* Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. М., 2006.

¹³ Продолжения неоконченных пушкинских произведений собраны в кн.: *Пушкин плюс. Незаконченные произведения А. С. Пушкина в продолжениях творческих читателей XIX—XX вв.* / сост. Е. В. Абрамовских. М., 2008. 432 с.; *Судьба Онегина / сост., вступ. ст., коммент. В. и А. Невских.* М., 2001. 544 с.; см. также: *Верн Ж.* Ледяной Сфинкс // *Неизвестный Жюль Верн.* Т. 15. М., 1994; *Набоков В.* Русалка. Заключительная сцена к пушкинской «Русалке» // *Набоков В. В.* Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 424—427; *Пильняк Б.* Штосс в жизнь // *Пильняк Б.* Собр. соч. : в 6 т. М., 2003. Т. 4; *Шиллер Ф., Эверс Г. Г.* Духовидец : (из воспоминаний графа фон О***). М., 2000. О переделках, подражаниях и продолжениях известных произведений см.: *Абрамовских Е. В.* Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина). Челябинск, 2006. 280 с.; *Головки В. М.* Соавтор или эпигон? : (об окончании А. А. Соколовым повести Лермонтова «Штосс») // *М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания : межвуз. сб. науч. тр.* Ставрополь, 1997. С. 61—75; и др.

¹⁴ *Абрамовских Е. В.* Типология креативной рецепции незаконченного текста : (на материале дописываний незаконченных произведений А. С. Пушкина) // *Вестн. Оренбург. гос. ун-та.* 2007. № 5. С. 59.

1.3. Идея линейного/циклического и неоконченного/открытого времени

Отношение человека ко времени, способ восприятия им времени и значение, придаваемое времени как одному из наиболее важных размеров бытия, и способ его изображения в литературных произведениях играют довольно важную роль, так как именно временные отношения не только влияют на построение сюжета и композицию произведения, а могут стать выражением более глубокого смысла данного произведения.

В отношении человека ко времени как категории его же бытия можно условно говорить о двух (а может быть, о трех) основных способах изображения времени, о его основных концепциях — теоретической и прагматической, отчасти также субъективной. В объективном постижении времени основная роль принадлежит науке; достижения теоретической физики говорят о том, что время начинает играть свою роль с момента Большого взрыва, что время можно изобразить как стрелку времени, связывающую прошедшее с будущим; благодаря своему основополагающему значению время стало предметом научного изучения и в рамках теории относительности. Многие достижения именно в этой области человеческого знания настолько сложны и имеют чисто теоретический, умозрительный характер, что нельзя считать их категориями общедоступными и непосредственно влияющими на рефлексию бытия индивида, в своей сложности отражавшуюся в литературных произведениях.

Прагматическое отношение ко времени нам более доступно: вся наша жизнь проходит под знаменем времени. Тут нам все как-то более понятно: была история (личная, семьи, государства, народа), есть настоящее, уходящее сиюминутно в прошедшее, наступает будущее (личное, семьи и т. п.). Значит, в прагматичном понимании времени нам, наверное, довольно близко такое линейное понимание времени, которое связано со стрелкой времени, но захва-

© Догнал Й., 2014

тывает довольно короткий отрезок времени, доступный нашему пониманию. Однако стоит задать вопрос, было ли это так всегда. Вдруг окажется, что нельзя ответить полностью положительно: свидетельством может послужить то, что мы и в нашу эпоху знаем и чувствуем, что линейное понимание времени постоянно соприкасается с другим подходом ко времени — циклическим. О том, что циклическое понимание времени сильно вошло в наше сознание, свидетельствуют, например, такие выражения как *круглые сутки*, *круглый год* и т. п., да и часы чаще всего имеют форму круга, стрелки часов идут по кругу и т. д.

Циклическое понимание времени связано с тем, что определенные явления повторяются, причем их след проходит в каком-то круге; пройдя все его фазисы, круг замыкается, и начинается новый круг: циклическое понимание времени связано с такими «круговидными» феноменами, как день, неделя, месяц, год, но оно связано и с более продолжительными «кругами». Так, чередуются, например, времена года, да и сама человеческая жизнь также напоминает круг, так как каждый индивид проходит те же стадии, те же этапы данного круга. То же самое можно сказать об обществах, цивилизациях. В настоящее время столь часто упоминаемый «конец света» по календарю майя оказывается также связанным скорее с концом одного этапа (так называемого бактуна, цикла в 5125 лет¹) и началом этапа нового. А у индусов понятие *маханпала* означает один цикл существования мира (он равен 311 040 000 000 000 «человеческих» лет)², который, в свою очередь, делится на целый ряд циклов, которые, однако, короче. Кажется, циклическое понимание времени как свойства и предпосылки существования материи (в том числе и человека) заложено очень глубоко в рефлексии бытия космоса, Земли и человеческого бытия. На наш взгляд, циклическое понимание времени дает возможность смотреть на наблюдаемые явления/объекты с более «продуктивной» точки зрения, так как время в нем связано с каким-то «смыслом», порядком, существующим вне человеческого мира, т. е. с чем-то объективным, в чем человек в качестве одиночки или какого-нибудь целого (народ, цивилизация, индивид...) принимает участие, что он «понимает», что дает

ему возможность находить какой-то конец и новое начало. Поэтому, на наш взгляд, можно смотреть на цикличное понимание времени как на более «осмысленное» в рефлексии мира человеком, значит, более антропологизированное. И еще: в цикличном понимании времени все стадии имеют свою собственную ценность, свое значение, только при их сохранении они имеют смысл, ценность и целый круг. Линеарное понимание времени такую возможность не дает, и связано это с тем, что линеарное понимание времени не знает ни своего ясно определенного начала (им, наверно, не является и Большой взрыв), ни конца.

Специфическим явлением является субъективное время, т. е. восприятие времени отдельным индивидом — как он время переживает, какую роль и какое значение ему отводит, а значит, его индивидуальная «обработка» времени. Благодаря эмоциям, памяти и мышлению время теряет свои объективные координаты: в нем можно путешествовать, т. е. перемещаться в прошедшее или в будущее, о некоторых его этапах можно утверждать, что они больше или меньше «ценны», в нем также можно «запечатлеть» некоторые эпизоды в качестве «вечных» и т. д., ход времени можно замедлять или ускорять, иногда почти, иногда даже полностью «остановить»; в субъективном времени можно найти и абсурдные временные координаты, достаточно упомянуть о данных, приводимых в гоголевских «Записках сумасшедшего».

Во всяком случае, опосредованная сознанием, знаниями и эмоциями, т. е. когнитивно-эмоциональная, концепция времени является составной частью эндоцепта каждого отдельного индивида, той широкой индивидуальной концепции мира и существования человека в мире, на основе которой каждый индивид действует, рассуждает, оценивает по отношению к себе и окружающему, включая прошедшее и будущее. В эндоцепте соприкасается циклический и линеарный подход к времени, в нем играет свою важную роль и субъективное восприятие и оценивание времени во многих его аспектах (память, планы, прекогниция, антиципация и т. п.).

Так как эндоцепт формируется под влиянием стандартов культуры, в которой индивид воспитывался и в которой живет, ее же следы в эндоцепте индивида присущи всегда. Каждое существенное изменение в общем смысле этого слова понимаемой культуре отражается, следовательно, и в том, как отдельный индивид выстраивает концепцию, роль, значение временных категорий. Каждое изменение в таких стандартах культуры отражается и в том, как — сознательно или бессознательно — относится ко времени каждый из членов данного общества.

Таким существенным сдвигом в понимании времени стали события XIX в. и связанные с ними изменения в культуре этого периода общественного развития. Напомним о том, что XIX столетие — это эпоха разума и естественных наук, эпоха машинного производства и эпоха убеждения, что *Homo sapiens* благодаря науке и своему разуму способен добиться всего, что он захочет, что наука даст ему «инструменты» к овладению миром. Процесс этот начался уже раньше, в XVII—XVIII вв., но свой расцвет и широкое распространение он получил только в XIX в. Подчеркнутая целенаправленность, усиленная рациональность, упор на плановость меняют отношение к основным трем «размерам» времени: прошлому, настоящему и будущему. Наиболее значимым становится будущее: в нем — достижение цели, совершенство, полное знание, благополучие. Настоящее — это время подготовки, работы, усилия, направленных в будущее; основное содержание и основной смысл настоящего — это подготовка будущего. Работа в настоящем — залог достижения цели; так и учеба в настоящем — предпосылка для дальнейшего прогресса в области знаний. А прошедшее — это (давно) минувшее время, туда почти не стоит возвращаться, в нем все несовершенно по сравнению с целями, т. е. с будущим, все уже законченное, неизменное, так что значение прошедшего снижается.

Телеологический характер Нового времени, упор на достижение целей меняют взгляд на время: наука выдвигает линейное понимание времени. Тем не менее делается упор на циклическое понимание времени именно там, где сохраняются основные требо-

вания к нему, т. е. антропологизированные черты связи с повседневной жизнью, ее прагматизмом: подчеркнутая целесообразность и постепенная индустриализация всех сторон человеческого быта, которые должны были помочь прогрессу и достижению целей в будущем, приводят к процессуальному пониманию деятельности: вот (часто несовершенное) начало (т. е. то, что оставило нам прошлое), от которого при помощи отдельных шагов мы пойдем по пути к цели (совершенной, достигаемой в будущем). Путь от начала до цели — процесс, которым управляет человеческий разум, использующий все новые и все более совершенные инструменты и машины. Их конструкция — опять процесс. Построение железной дороги — процесс. Процесс понятен, повторяем, логичен, управляем, имеет смысл для повседневной жизни. Западная культура выдвигает на первый план понимание времени как предпосылки для хода неисчислимого количества процессов, смыслом которых становится достижение поставленных целей — рационально определенных, направленных на научный прогресс и материальное благополучие. В процессуально мыслящем обществе начинает намечаться новый подход ко времени и в том смысле, что оно становится «источником» наравне с природными ресурсами, энергией, знанием, машиной, рабочей силой (или даже человеком как ресурсом). Время теряет свое основополагающее значение, свою роль одного из основных атрибутов бытия, свой характер его предпосылки и составной части его рефлексии.

Бытийный циклический подход ко времени уходит в XIX в. на задний план: в нем конец одного этапа становился началом следующего, повторял, отчасти, может быть, развивал его, но по своей сути связывал прошедшее с настоящим и будущим в одно целое, в неразрушимый повторяемый цикл, который теряет свой смысл, свое значение, свою связность, если его разбить на части. В процессуально направленном мышлении каждое начало — новое, каждый конец — последний. Циклическое понимание времени, таким образом, имеет совсем другой характер — чисто прагматического орудия для планирования качественной продукции. И хотя конец XX в.

внес какое-то изменение в подобное понимание процесса, делая упор на рецикляцию, она входит в процесс не как обновление рециклируемого целого, а только как материал для нового процесса, часто ничего общего не имеющего с процессом, который данный материал формировал в прошлом, ведь в новом процессе возникает что-то абсолютно новое.

На первый план выдвигается понимание времени как стрелки времени, причем еще и с ценностной установкой: будущее ценно и полно смысла и значения, настоящее — предпосылка для ценного будущего, а прошедшее — лишается своего значения, зачем же им и заниматься? Оно же было, причем совершенства в нем никакого не было, всё мы превзошли или превзойдем. Прошедшее можно оставить специально для этого предназначенным специалистам, историкам, а для истории же следует выделить что-то вроде заповедника или музея: хочешь — посмотри, удивляйся, убедись, как мы прогрессировали с тех времен, и в будущем будет еще лучше. Прогресс бесконечен.

Постепенное и подспудное обесценивание прошлого и в то же время упор на будущее приносят еще один результат: своеобразным «героем» становится событие. Бесконечный прогресс, неспособность добиться чего бы то ни было конечного закономерно натываются на потребность конечного человеческого существа найти хоть частичный, сиюминутный смысл своих хлопот, удовлетворение потребности на миг остановиться и утвердить смысл своего бытия, то, что вот именно этот результат моей (нашей) деятельности — шаг к дальнейшему прогрессу. Событие понятно: у него свое начало, процесс не сложный, понятный, а какой-то результат тоже есть. Правда, он «попутный», им ничего не кончается, а наоборот, он только веха (или только пункт для ориентации), может быть, он даже только условен (интересно в этом смысле и размышление Павла Флоренского «О символах бесконечного»)³.

Значит, упрощенный процессуальный подход, выдвигающий будущее, редуцирующий значение прошедшего, переименовавший время в источник/ресурс и изгнавший циклический подход ко време-

ни, стал преобладающим во второй половине XIX в. Этот подход ко времени меняет понимание настоящего: оно становится единственным элементом времени, который осязаем, в котором человек действительно живет. Будущее, хотя оно и сулит золотые горы, никогда не является уверенностью, а лишь надеждой (даже прагматический процессуальный подход ко времени, служащий прогрессу, требует строгого соблюдения порядка и качества отдельных этапов или операций, иначе получится брак; значит, внутри процесс строго линеарен). И так как прогресс неисчерпаем, так как конец прогресса, т. е. земной рай, неосуществим, ограниченный продолжительностью своей жизни одиночка обращает свое внимание на единственно доступное ему настоящее. *Horror infiniti*, т. е. боязнь бесконечного, соединяется с *carpe diem* — надобностью жить настоящим днем. Оттуда жажда счастья, удовольствия, благополучия, любви и прочего теперь, отсюда и чувство безысходности, когда счастье, удовольствие, благополучие, любовь (о)кажутся недоступными. Цикличное время дает надежду обновления: если не повезло в этом цикле (т. е. дне, месяце, жизни...), счастье придет в следующем, а линейный подход ничего такого не обещает.

Следует привести еще одно следствие, сопровождающее выдвижение линейного процессуального (внутри однако линейного) подхода ко времени на первый план — отсутствие «высшего порядка», которому мир и все в нем происходящее подчиняются. Цикличное понимание времени предполагает, что существует по крайней мере порядок цикла, иногда даже КТО-ТО или ЧТО-ТО, кто/что таким циклом управляет. Линейное процессуальное понимание времени во второй половине XIX в. приносит другое убеждение: процессом управляет человек. Оттуда, наверное, подспудно и исходят те размышления о Боге и человеке, Богочеловеке и человекобоге, которые можно найти у В. Соловьева, Д. С. Мережковского, Вяч. Иванова и других русских мыслителей. Именно это чувство блестяще уловил Д. С. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»:

Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический дух потухает. И вот современные люди стоят, незащищенные, — лицом к лицу с несказанным мраком, на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от страшного холода, веющего из бездны. Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана. Никаких преград! Мы свободны и одиноки!.. С этим ужасом не может сравниться никакой порабощенный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимость верить и так не понимали разумом невозможности верить⁴.

Неудивительно, что тенденция к постижению отдельного события или даже момента, сиюминутной ситуации находит свое отражение и в живописи. Импрессионисты сосредоточили свои усилия именно на том, чтобы опосредовать, передать зрителю атмосферу, расположение, порхающий момент в своем субъективном видении. Будущее не представляет для них ничего интересного. Важно настоящее. Впечатление от этого момента единично, неповторимо, оно не вернется, исчезнет навсегда.

То же самое стремление проявляется и в литературных произведениях: «героем» становится событие, ситуация, а все происходящее до них и то, что последует, не тематизируется совсем или становится темой лишь настолько, насколько это необходимо для передачи информации, без которой описываемое событие теряет смысл (а скоро и оно станет чем-то излишним, так как вне связей — временных, значений, ценностных и др. — событие теряет свое значение). Далеко не всем удастся запечатлеть в данном конкретном моменте то глубокое значение, над которым начинает задумываться читатель, задавая сам себе вопрос, не выражает ли он что-нибудь вечное. Но такой вопрос, по сути дела, не является составной частью текста, он лишь подразумевается, возникает в процессе аперцепции и интерпретации текста читателем: недостаточен образованный читатель такого смысла не улавливает.

Линеарное понимание времени и связанное с ним внимание, уделяемое моменту, ситуации, событию, влекут за собой понима-

ние факта, что если уж последует что-то после этого момента, ситуации, события, то это будет другое событие и другая ситуация. Итак, изображается переход в другую ситуацию, или наступает открытый «конец», событие *н е з а к о н ч е н н о е*, *н е з а в е р ш е н н о е*. Там, где до того времени «надо было» закончить (вспомним, скажем, эпилоги тургеневских романов), поставить точку, закончить ситуацию каким-то результатом, такая надобность отсутствует. Стоит напомнить в этой связи андреевский «Красный смех» — произведение, составленное, по сути дела, только из незавершенных отрывков; конца в них нельзя найти, да он и не нужен — нужна экспрессия, моментальное состояние души, эмоциональный взрыв.

Небезынтересно, что такое «незавершенное окончание» принимает как критик, так и опытный читатель, настроенные на то же понимание времени: им оно понятно, так как выражает измененную модель мира, соответствует их ощущению. Андрей Белый, например, намекает на это в своем отзыве о трагедиях А. Блока, названном «Обломки миров»: «Без связи, без цели, без драматического смысла мягко струит на нас гибнущая душа ряд своих образов: символизм — ряд синематографических ассоциаций, бессвязность — вот смысл блоковской драмы»⁵. Там же он четко замечает, что именно такой способ изображения пригоден для изображения пути в ничто: «Блок стал еще более совершенным техником, а Незнакомка, Смерть, жизнь, проститутки, рыцари, кабачки — все, к чему ни касался Блок, превращалось в изящный, как изящная виньетка, покров над... чем? И вот в “драмах” оказалось, что это “что-то” есть... большое “Ничто”. Сначала распылил мир явлений, потом распылил мир сущностей. “Драмы” Блока — обломки рухнувших миров (того и этого), как попало соединенные в своем полете в пустоту...»⁶

Примером такого же характера является андреевский рассказ «Губернатор», именно в нем мы находим явно выраженный контраст цикличного и линейного времени. Стоит отметить, что губернатор, давший команду стрелять в бунтующих, живет в бессмыс-

ленном, «пустом» для него потоке отдельных эпизодов, не имеющих никакого конца, не имеющих будущего. Только тогда, когда появится образ старого закона, выяснится и будущее губернатора — его конец, смерть. Образ старого закона — образ циклического типа: всегда там, где убьют, могут ждать наказание, которое всегда приходит, так как это — периодически появляющийся закон отмщения («Как будто сам древний, седой закон, смерть карающий смертью, давно уснувший, чуть ли не мертвый в глазах невидящих — открыл свои холодные очи...»)⁷. Линейное меняется под влиянием циклического: бессмысленное существование только тогда находит свой конец — губернатора убивают. Без появления циклического не было бы конца. Так было, так будет... Закономерность, которую можно понять и подчиниться ей, делает возможным конец — понятный, логичный. И последует новое начало — символ надежды. Линейное же понимание времени приносит только бесконечную смену ситуаций, которые, по сути дела, никогда не обладают концом, они постоянно продолжаются — мчатся в одном направлении, конца которого не видно.

Линейное или циклическое понимание времени, таким образом, приводит к разным результатам его отражения в литературных произведениях — начинает превалировать переходность, «текучесть», незавершенность.

¹ [Electronic resource]. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/21_%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D0%B1%D1%80%D1%8F_2012_%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B0 (дата обращения: 26.10.2012).

² [Electronic resource]. URL: <http://www.advayta.org/item/000018/?id=225> (дата обращения: 26.10.2012).

³ См. в кн.: Священник Павел Флоренский. Сочинения : в 4 т. Т. 1. М., 1994. С. 79—128.

⁴ [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/l/ljubitelx_p/n005.shtml (дата обращения: 26.10.2012).

⁵ URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0230.shtml (дата обращения: 13.11.2012).

⁶ Там же.

⁷ Андреев Л. Губернатор // Андреев Л. Собр. соч. Т. 2. М., 1990. С. 123.

1.4. Незавершенное в роли интерпретанты (на материале двух текстов Ф. Кафки)

Как известно, незавершенное является частным предметом генетической критики, сосредоточенной на выявлении генезиса авторского замысла и перипетий «диахронического развития текста» (И. Стаф). Методология этого литературоведческого направления привлекается нами в отношении двух текстов Ф. Кафки, которые самим автором вовсе не рассматривались в качестве соотносящихся друг с другом как черновой и окончательный варианты. Речь идет, с одной стороны, о фрагменте, над которым Кафка работал в 1906—1907 гг. и который после смерти автора был издан Максом Бродом под названием «Свадебные приготовления в деревне» (*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*)*, а с другой — о новелле «Превращение», написанной в ноябре-декабре 1912 г. и опубликованной самим автором в 1915 г. В соответствии с нашей гипотезой, целый ряд факторов позволяют предполагать, что ранний незавершенный фрагмент представляет собой важнейший элемент авантекста новеллы, проясняющий существо авторского замысла и потому содержащий в себе основания для рациональной интерпретации «Превращения» — новеллы, справедливо считающейся одним из самых загадочных текстов европейской литературы XX в. В рамках нашего разбора «Свадебные приготовления в деревне» рассматриваются в качестве первых (необязательно осознанных) подступов Кафки к замыслу, который позднее и выльется в текст «Превращения». При этом представляется, что сама постановка проблемы эстетического статуса незавершенного в системе авторского творчества позволит усилить теоретические основания для тех соображе-

* М. Брод восстанавливает это название по памяти, в кафковских черновиках оно отсутствует. Кроме того, данный фрагмент содержит лакуны: Брод несколько раз по ходу текста отмечает утрату от одной до четырех страниц.

ний, которые были высказаны нами в отношении интерпретации «Превращения» в более ранних публикациях¹.

Загадочность «Превращения», как правило, связывается с характером сюжета: его основу составляет невероятное событие, не имеющее в новелле никакого внятного объяснения, в том числе иррационального, так как все происходит при полном отсутствии фантастического вмешательства. «Проснувшись однажды утором от беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое»² — знаменитое начало новеллы.

Это качество сюжета новеллы (полное отсутствие предыстории, в опоре на которую возможно было бы хоть как-нибудь объяснить причины метаморфозы героя) неоднократно становилось предметом комментариев. При этом алогизм изображенного события, как правило, связывался исследователями с выражением мысли об одиночестве, ничтожности и униженности человека, преданного, по выражению Макса Брода, «во власть неумолимых сил». Данный взгляд поддерживает и Ю. В. Манн: «Отказали какие-то коренные законы бытия», и «рушится весь образ жизни, угроза нависает над коренными основами индивидуального существования», — пишет он по поводу превращения Грегора Замзы³.

Вне собственной предыстории превращение Грегора действительно выглядит как выражение тотальной зависимости человека от таинственных и неумолимых сил бытия. Однако, обратившись к фрагменту незаконченного Кафкой романа «Свадебные приготовления в деревне», можно отыскать мотивацию зооморфной метаморфозы героя «Превращения». Привлечение данного текста в качестве интерпертанты новеллы подсказывает иную, отличную от изложенной выше логику кафковского гротеска. Причем мотивация эта носит отчетливо психологический характер.

Сами основания для привлечения данного фрагмента в герменевтических целях четко выражены в работе Макса Брода «Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки», где «Свадебные приготовления...» характеризуются как фрагмент, который содер-

жит «бесчисленное множество начатых и не доведенных до конца историй, ситуаций, рассуждений, отличается почти невероятным богатством фантазии, уводящим во все концы света и в тысячу и одну ночь»⁴. Далее Брод напоминает, что в творчестве Кафки «засыпанная обломками (т. е. незавершенными текстами. — *О. Т.*) территория тысячекратно превышает площадь достроенных памятников... Поэтому для оценки этого исполина [Кафки]... надо учитывать и неоформившееся, оставшееся лишь в замыслах»⁵. По мысли Брода, именно в этом случае «достроенные» автором, но загадочные тексты Кафки обретают более ясные семантические контуры.

Остановимся на содержании незаконченного фрагмента. «Свадебные приготовления в деревне» описывают молодого человека, который на время каникул едет в деревню к невесте и матери, в то же время с трудом преодолевая настойчивое желание прервать путешествие и вернуться домой в город. Его тяготит страх нового места и необходимость вынужденного общения. Но главная причина — усталость: «Рабан чувствовал себя усталым»⁶. Это первая характеристика героя. Она находит свое развернутое выражение в его внутреннем монологе: «Человек так надрывается на работе в конторе, что потом от усталости и каникулами не может насладиться как следует»⁷. Причем, в понимании Рабана, усталость не дает права на сочувствие, не может быть извинительна и никогда не оправдывает в глазах других отказа от исполнения обязанностей: «...никакая работа не дает человеку права требовать, чтобы все обращались с ним любовно, нет, он одинок, он для всех чужой... И пока ты говоришь «человек» вместо «я», это пустяк, и эту историю можно рассказать, но как только ты признаешься себе, что это ты сам, тебя буквально пронзает, и ты в ужасе... но я слишком устал, чтобы все осознать. Я слишком устал даже для того, чтобы без усилия пройти на вокзал, а ведь он близко»⁸.

Понимая, что остаться в городе нельзя, Эдуард Рабан обдумывает возможность спасения, к которой он прибегал «в детстве при всяких опасностях»: «Мне даже не нужно самому ехать в деревню, я пошлю туда тело. Если оно пошатывается, выходя за дверь

моей комнаты, то это пошатыванье свидетельствует не о боязни чего-то, а об его, тела, ничтожестве. И это вовсе не волнение, если оно спотыкается на лестнице, если, рыдая, едет в деревню и, плача, ест там свой ужин. Ведь я-то, я-то лежу тем временем в своей постели, гладко укрытый желто-коричневым одеялом, под ветерком, продувающим комнату... У меня, когда я так лежу в постели, фигура какого-то большого жука, жука-оленья или майского жука, мне думается... Большая фигура жука, да. Я делал тогда такой вид, словно речь шла о зимней спячке, и прижимал ножки к своему выпуклому туловищу. И я прошепчу несколько слов, это будут указания моему телу, которое у меня еле стоит на ногах и ссутулилось. Скоро я буду готов — оно поклонится, оно пойдет быстро и все наилучшим образом выполнит, а я полежу»⁹.

Обратим внимание на то, что желание превращения в этом фрагменте самым отчетливым образом мотивировано потребностью во сне, отдыхе и защите, а реализацию этой потребности герой связывает с метаморфозой в существо, способное «впасть в спячку». В мечтах Рабана, таким образом, зооморфная метаморфоза имеет исключительно положительное значение: герой рассматривает превращение в жука как залог спасения и утешения.

Также обратим внимание и на то, что во внутреннем монологе Рабана надежда выспаться связывается не просто с метаморфозой, но с разделением тела и души. Отказаться от исполнения того, что ожидают от него другие, герою представляется невозможным («Меня ведь ждут в деревне»), поэтому единственным выходом из мучительной ситуации становится мечта о раздвоении на «я» и «не-я». «Я» героя отождествляет себя с душой, которая превращается в большого рогатого жука и остается в постели. Та же часть, с которой герой не желает отождествлять себя («не-я», «оно»), ассоциируется с телом, в ничтожестве и обреченности которого герой уверен. А значит, им можно пожертвовать: отправить в дорогу, принудить к исполнению изнуряющих социальных функций, пренебречь его рыданиями, ведь оно все равно «пошатывается» и «еле стоит на ногах». Поэтому пусть «оно пойдет... а я полежу». Еще

раз подчеркнем: в данном фрагменте метаморфоза наполняется выраженным позитивным содержанием, с очевидностью подразумеваемая символика избавления от изнурительных обязанностей.

Возможность освободительной метаморфозы Эдуард Рабан связывает со сном: сон является условием и сферой осуществления метаморфозы. Во сне осуществляется и метаморфоза Грегора Замзы. Но если Рабан только мечтает об освободительной метаморфозе и виртуальному превращению подвергает только душу, то Замза переживает *реальное и необратимое обращение*. Очевидно, что Замза — двойник Рабана: в основе его превращения лежит та же глубокая усталость, от которой страдал герой «Свадебных приготовлений...». «От этого раннего вставания можно совсем обезуметь. Человек должен выспаться», — думает Замза, фактически цитируя Рабана¹⁰.

Совпадает и мотив страдания героя по причине вынужденности социального поведения: Рабан не может обмануть ожиданий матери и невесты, Замза — надежд родителей и сестры. Впрочем, и Рабан, и Замза — ипостаси самого автора (известно, что Кафка зашифровывал свое имя в именах своих героев). Но первому автор доверяет мечту, а второго терзает ее осуществлением.

В рамках сделанных наблюдений превращение Грегора Замзы вполне можно рассматривать согласно «детской» логике его двойника, Эдуарда Рабана, как попытку избавления от опасностей и тягот социальной жизни. Однако, в отличие от Рабана, Замза переживает не раздвоение, а *превращение*: потребности души здесь не отторгают ничтожное тело, а находят свою реализацию в телесной метаморфозе, в результате чего Грегор Замза обретает облик, адекватный душе, страждущей отдыха.

Макс Брод, настаивая на том, что в творчестве Кафки «сквозь отчаяние мерцает нечто позитивное», новеллу «Превращение» из ряда произведений, в которых присутствует хотя бы «крохотный... компонент надежды», исключал: «В “Превращении” его... нет», — писал он¹¹. Однако сопоставление с наброском о Рабане позволяет этот компонент разглядеть, предложив такую трактовку,

в рамках которой превращение героя рассматривается не как выражение зависимости человека от неумолимых и непостижимых сил бытия, а как выражение г л у б и н н о й п о т р е б н о с т и в с п а с е н и и и о т д ы х е.

Сюжет при этом имеет трагическое завершение. Но на фоне «Свадебных приготовлений...» его трагическое содержание поворачивается совершенно иной стороной, нежели та, которую принято подчеркивать в исследованиях «Превращения». При рассмотрении «Свадебных приготовлений...» в качестве прецедентной разработки центрального мотива «Превращения» трагизм новеллистического сюжета следует связать вовсе не с тем, что герой превращается в насекомое, будучи жертвой непостижимых и неумолимых высших сил, а с тем, что образ освобождения и отдыха, таинственным образом переместившись из области мечты в действительность, не был осознан героем адекватно его содержанию. Осознать зооморфное превращение в качестве материализации глубинной потребности герой не может. Рабан, кстати, также жалуется: «Я слишком устал, чтобы все осознать». Замза же слишком устал, чтобы иметь тело, служащее семье, но в то же время им слишком владеют чувства вины и ответственности перед семьей, чтобы принять превращение как освобождение. Очевидно, поэтому Грегор Замза и не пытается осмыслить свое новое состояние: пережив только недоумение, он старается приспособиться к своему животному телу, первоначально вовсе не считая его препятствием для осуществления привычных функций по содержанию семьи. Напомним, что в первые часы после пробуждения он прибегает к сугубо рационалистической трактовке превращения: произошедшее он расценивает как следствие игры воображения, которая, в свою очередь, есть результат хронического недосыпания, а изменение голоса — как «предвестие профессиональной болезни». По этой же причине (невозможность принять превращение как освобождение) герой и не обнаруживает спасительных возможностей своего нового тела. Обретя облик существа, способного «впадать в спячку» и летать, «преодолевая значительные расстояния» (на чем настаивает энто-

молог В. Набоков, реконструировавший внешний облик превратившегося Грегора¹², Замза, наоборот, теряет сон и вообще не помышляет о крыльях. Единственное упоминание о сне, похожем на обморок, приходится на вечер первого дня превращения. Впоследствии же Грегор, как неоднократно сообщается, «лежал долгими ночами, не засыпая ни на одно мгновение». То же происходит и в отношении способности летать: Грегор однозначно и с горькой иронией ее отвергает, когда наблюдает за тем, как Грета ищет его, заглядывая под диван: «Ведь где-то, о господи, он должен был находиться, не мог же он улететь!»¹³. Впрочем, данную реплику в оригинальном тексте Кафки можно трактовать вариативно: и как принадлежащую Грете, раздраженно и настороженно ищущей Грегора, и как принадлежащую самому Грегору, размышляющему в этом фрагменте о том, как ему следует перестроить свою жизнь, чтобы своим «тактом» «облегчить семье неприятности».

Итак, превращение героя осуществляется вне сознательных мотивировок. Хотя мысль об освобождении и брезжит на периферии его сознания — в качестве «какого-то воспоминания», «охватывавшего его прежде, когда он выглядывал из окна», с новообретенным обликом она героем не связывается. Превращение, таким образом, является результатом активности бессознательного в попытках избавления от мучительных тягот обыденной жизни. Происходит процесс бессознательной объективации глубинной потребности. Поэтому представляется, что «коренные законы бытия» здесь не «отказали» (Ю. В. Манн), а наоборот, проявили свое действие, будучи обусловлены «теми основаниями, которые сокрыты в человеке» (С. Фараджев).

Но именно сокрыты, не вняты самому человеку: являясь результатом активности бессознательного, превращение не становится, повторим, предметом осмысления. К сокровенному пониманию события герой не способен. Поэтому из потенциально спасительного акта превращение оборачивается кошмаром стыда, жестокой бессонницей и гибелью. Единственный выход, который находит герой, — добровольный уход, выход, прямо противоположный тем возможностям, которые открывало перед ним его превращение.

Конечно, смерть его жертвенна («о своей семье он думал с нежностью и любовью. Он... считал, что должен исчезнуть...»). Но вряд ли следует жертву Грегора считать светлой, хриstopодобной*, ведь она свидетельствует о поражении «благородной души» (М. Брод) в ее стремлении к самой себе, из-под власти самоубийственной и большой ответственности перед предавшей его семьей.

В связи с этим следует переосмыслить и распространенную трактовку названия цикла, в который наряду с новеллами «Приговор» и «Исправительная колония» входит «Превращение». Традиционно название цикла «Кары» (*Strafen*) связывается с семантикой наказания свыше. В отношении новеллы о Грегоре Замзе данная семантика и обнаруживается в событии превращения героя в страшное насекомое. Однако в свете предпринятого анализа и с опорой на раннюю незавершенную разработку замысла наказание героя можно связывать не с его метаморфозой, а с тем кошмаром одиночества и стыда, который последовал за метаморфозой, воспринятой героем не в качестве дара, а в качестве непостижимого наказания. Вина героя — в его отторженности от сокровенного содержания события, в инерции самосознания, ограничивающего собственное существование только повинной заботой о семье.

Такая трактовка вовсе не снимает трагизм новеллы, но акцентирует иной его аспект, нежели тот, который принято выдвигать на первый план, когда герой рассматривается как жертва коренного нарушения законов бытия. В рамках нашей трактовки очевидным становится ф а к т о р в и н ы с а м о г о г е р о я. Вина, о которой идет речь, — это вина перед самим собой, вина, которую Сартр назвал бы «экзистенциальным преступлением». Данную трактовку поддерживает также то, что и другие герои этого цикла (добровольно ложащийся под борону карательной машины офицер и осуществляющий безумный приговор своего отца Георг Бендемманн) в самих себе несут источник своего наказания, как и К., герой романа «Процесс», который вовсе не является абсолютно безвинной жертвой абсурдного судопроизводства.

* Распространенное мнение в литературе о «Превращении».

Итак, незавершенный текст-предшественник обладает мощным герменевтическим потенциалом даже в ситуации отсутствия прямых авторских указаний на взаимосвязанность чернового фрагмента неоконченного романа и текста новеллы, написанной несколькими годами позднее. Привлечение данного фрагмента позволяет предложить такой вариант трактовки, в отношении которого вполне возможно настаивать на достаточно высокой степени его адекватности авторскому замыслу.

Еще один аргумент: о связи «Свадебных приготовлений...» с «Превращением» свидетельствует не только общая образность, но и то, что в биографии Кафки эти тексты зарифмованы одной и той же ситуацией — ситуацией размышлений о женитьбе.

«Свадебные приготовления...» Кафка начинает в 1906 г., когда в возрасте 23 лет он по окончании университета становится чиновником страховой компании. На этот период приходится чувство Кафки к неизвестной женщине, в отношении которой он, как свидетельствует его письмо к М. Броду от 19 февраля 1906 г., строит брачные планы, в то же время парадоксально разоблачая перед ней свои недостатки и слабости, о чем говорит выразительная эпистолярная цитата, приводимая Бродом: «Если ты меня хоть немножко любишь — то из жалости, мой удел — страх»¹⁴.

Та же ситуация разворачивается и в конце 1912 г., когда Кафка пишет «Превращение», начав работу 17 ноября и завершив ее в ночь на 7 декабря. На этот период приходится начало романа Кафки с Фелицией Бауэр: первое адресованное ей письмо Кафки датировано 20 сентября 1912 г.* В ноябре, т. е. непосредственно в период работы над новеллой «Превращение», Кафка пишет Фелиции

* Обратим внимание на то, что и новелла «Приговор» была написана в самом начале переписки с Фелицией (в ночь на 23 сентября — третья после первого письма к ней). Целый ряд фактов свидетельствует о том, что ее написание также связано с размышлениями Кафки о женитьбе: новелла посвящена Фелиции, упоминаемая в ней невеста героя имеет те же инициалы (на что внимание Фелиции обращает сам Кафка), наконец, именно «из-за невесты», как он скажет позднее (в дневниковой записи от 14 августа 1913 г.), и погибает герой «Приговора».

многостраничные письма (иногда по два в день), чередуя признания в любви с постоянными жалобами на свою «прискорбную необычность» и «нервические странности». Парадоксальное сочетание демонстрации интереса к Фелиции как спутнице (пока только палестинского путешествия) и предостережения ее от тех опасностей, которые она обретет, согласившись на связь с ним, выявляет себя в самых ранних письмах. Так, уже в первом письме (20 сентября), уговаривая Фелицию «попробовать» его «в каком угодно качестве — дорожного спутника, путеводителя, балласта, тирана», Кафка сообщает ей об особенностях своего «тяжелого характера», а в последующих письмах подробно описывает свое «захудалое здоровье», свою «никчемность», «вечную усталость», постоянную бессонницу, откровенно невротические реакции по поводу задержки ее писем и изматывающий («почти шутовской», по его слову) образ жизни. Эти саморазоблачительные откровения достигают своей кульминации в письме от 8 ноября с сообщением о том, что его «вряд ли хватит для семейной жизни и тем более для отцовства», и обещанием того, что Фелиция в любой момент сможет избавиться от него. В письмах от 9 и 11 ноября это обещание укрепляется инициативными попытками разрыва отношений — и это при настойчивом повторении того, как «безгранична [его] нужда [в ней]».

Психоаналитический подтекст диалога Кафки с возлюбленной, его отношение к семье как форме власти и стремление уклониться от зависимостей брака при отчаянной потребности в другом (для «подпитки своего писательства», как выразился Э. Канетти¹⁵), хорошо известны, что освобождает нас от необходимости останавливаться на этом аспекте. Наша задача заключается в том, чтобы обозначить сходство биографической ситуации и ее переживания в период работы Кафки над «Свадебными приготовлениями...» и «Превращением»: и в том и в другом случае коллизия «свадебных приготовлений» (или, во всяком случае, размышлений о них) вызывает у Кафки одну и ту же, как можно судить по его письмам, реакцию. Это реакция, мотивирующая стремление установить такую связь, которая позволила бы другому «просто по-дружески [en]

терпеть... на большом расстоянии» (как он пишет Фелиции в письме от 7 ноября). Думается, что переживание, отличающее кафковские размышления о браке, и вызывает в его творчестве один и тот же образ — образ бегства от рисков, обязательств и несвободы, бегства, обретаемого в метаморфозе. Правда, только в новелле «Превращение» этот образ раскрывает свой страшный трагический потенциал, оборачиваясь согласием на исчезновение.

Интересно, что ради замысла «Превращения» Кафка оставляет незаконченным роман «Пропавший без вести», хотя менее чем за неделю до этого он сообщает Фелиции о том, как дорожит этой работой и как важно ему закончить ее: «Это первая относительно большая работа, в которой я — после пятнадцати лет беспросветной, за исключением отдельных мгновений, муки — чувствую себя уютно. Ее надо закончить, Вы, надеюсь, тоже так полагаете, вот почему я и намерен, с Вашего благословения, те крохи времени, которые я мог бы уделить письмам к Вам, письмам по неизбежности слишком приблизительным, ужасно клочковатым, неосмотрительным и опасным, — переадресовать сейчас этой своей работе, в которой все, по крайней мере до сих пор, откуда бы оно ни исходило, обретает успокоенность и верный путь»¹⁶. Однако столь редкая для Кафки в эмоциональном плане работа (работа, в которой он чувствует себя «уютно» и в которой «все... обретает успокоенность и верный путь»)* 17-го ноября оказывается бесповоротно оставлена ради «Превращения». В письме от 18-го ноября Кафка сообщает Фелиции о том, что он «раздираем» «жгучим желанием продолжить новую ... крайне заманчивую историю», замысел которой за-

* Завершив работу над «Превращением», Кафка сетует на то, что новеллу «можно было сработать чище». И далее признается: «Это вечно грызущее меня чувство: что сам я, со всеми силами воплощения, которые я в себе чувствую, независимо от их мощи и долговечности, при более благоприятных жизненных обстоятельствах мог бы справиться более чистой, более убедительную, более выстроенную работу, чем та, что лежит сейчас передо мною». Выразительное свидетельство этого переживания находим также в знаменитой дневниковой записи от 15 ноября 1911 г. о том, как трудно выразить полноту замысла «при записывании».

ставляет его «вот уже несколько дней и ночей [пребывать] в опасной близости к полной бессоннице»¹⁷, учинив «бурю в его голове». Однако, с другой стороны, история Грегора Замзы характеризуется Кафкой как «безгранично омерзительная» (в письме от 24 ноября), он боится напугать Фелицию ее сюжетом, хотя глубоко сострадает своему герою: «Я сейчас слишком мрачен и, наверное, совсем не должен был бы тебе писать. Но герою моей маленькой истории и сегодня опять пришлось ужасно худо, при том что это всего лишь последний этап его теперь уже неизбывных несчастий. С чего же мне особо веселиться?» (в письме от 23 ноября)¹⁸. Очевидно, что Кафка отождествляет себя с героем своей новеллы.

Особое внимание обращает на себя признание из первого от 24 декабря письма*, относящегося к работе над «Превращением»: «Чем больше я пишу, чем больше я от самого себя освобождаюсь, тем, быть может, достойнее и чище я становлюсь для Тебя, хотя, конечно, из меня еще много всего надо исторгнуть»¹⁹. О чем идет речь в этом признании? О том «чудовищном мире», который «теснится в голове» и требует отторжения в акте письма, как значится в более позднем дневниковом высказывании Кафки (от 21 июня 1913 г.)? Или речь идет об отторжении той части самого себя, своей личности, которая заставляет его «нагромождать нерешительности» в осуществлении замысла простого человеческого счастья «привязаться к живому бытию другого человека», как он напишет в письме от 16 ноября? Думается, что если рассматривать адресованные Фелиции ноябрьские и декабрьские письма 1912 г. как своего рода автокомментарий к «Превращению», то следует выбрать второе. В этом случае можно предположить, что «освобождение от самого себя» в работе над историей Грегора Замзы означает для ее автора попытку преодоления страха и желания бегства — в демонстрации себе самому чудовищных последствий подобного отступничества.

Недаром в письмах этого периода Кафка постоянно возвращается к теме двойничества собственной натуры. С выразительной

* На 24 декабря приходится два письма к Фелиции.

настойчивостью эта тема звучит, например, в письме от 21 ноября, в котором, пытаясь искупить очередную попытку разрыва отношений, Кафка прямо ссылается на своего «внутреннего врага»: «Пожалуйста, любимая, прости меня. <...> Я не то чтобы совсем устал, но как-то отупел и отяжелел и совсем не нахожу верных слов. Могу разве что сказать: не покидай меня, останься со мной. А ежели кто-то из врагов моих, сидящих у меня внутри, пошлет тебе такое письмо, как сегодня утром, — не верь ему, а смотри сквозь него прямо мне в сердце»²⁰. Думается, что в «Превращении» Кафкой и предпринята попытка выдворения «внутреннего врага» посредством воплощения его в образе Грегора Замзы — того, кто в бессознательной метаморфозе осуществил сюжет бегства, но утвердиться в праве на него не смог и поплатился за это самым жесточайшим образом.

Такую интерпретацию поддерживает и совпадение целого ряда других мотивов, фигурирующих в «Свадебных приготовлениях...», «Превращении» и письмах к Фелиции. Среди них мотив постели как «наилучшего прибежища» (как Кафка сформулирует в письме от 27 октября), мотив «вечной усталости», мотив утешительности сна, наконец, мотив бегства от изнуряющих служебных обязанностей. Но именно в «Превращении» система этих мотивов найдет свое кульминационное выражение, запечатлев поражение героя в его попытках в отдыхе и сне преодолеть уязвимость собственного человеческого тела и ужасы повседневной жизни.

Любопытный факт: в письме от 7 декабря, на следующий день после завершения «Превращения», Кафка подробно описывает сон, в котором телесная уязвимость присваивается Фелиции, энергичностью и жизнелюбием которой Кафка до сего момента ревниво восхищался, сетуя на недостаток жизненных сил в себе самом. Все содержание этого сна состоит в описании того, как Кафка преодолевает те препятствия, которые мешают ему просто «по-человечески поговорить» с Фелицией*, почему-то потерявшей зрение. Фелиция в этом сне «скованная, тихая». Самого же себя Кафка ви-

* По письмам к Фелиции известно, что Кафка избегал не только встреч, но и разговоров с ней, даже телефонных.

дит необычайно энергичным, решительным, сильным, готовым отказать от условностей, обременяющих общение. Приведем описание этого сновидения с небольшими купюрами:

... Ты была слепая. Берлинский институт слепых организовал для всех пациентов прогулку в деревню, где мы с матерью снимали дачу. Жили мы в деревянном домишке, окна которого врезались мне в память очень отчетливо. Домишко располагался в усадьбе большого, раскинувшегося на пологом склоне поместья. С левого фланга к домику лепилась застекленная терраса, в которой слепых девушек по большей части и разместили. Я знал, что и ты среди них, и в голове моей роились смутные замыслы, как бы так подстроить, чтобы с тобой встретиться и поговорить. Снова и снова выходил я из нашего дома, перешагивал через доску, брошенную перед дверью на мшистую почву вместо порога, и, так тебя и не встретив, в нерешительности плелся назад. <...> Внезапно все это относительное спокойствие кончилось, может, дали сигнал собираться, во всяком случае, всем вам надо было уходить. Соответственно и мое решение окрепло, и я побежал вниз по склону, через дверцу, буквально проломленную в стене, ибо мне показалось, что все вы двинетесь именно в этом направлении. Внизу, однако, я наткнулся только на выстроившуюся шеренгу слепых мальчиков во главе с воспитателем. Я походил туда-сюда за их спинами, полагая, что сейчас сюда же подтянется и весь остальной ваш институт и тогда уж я запросто тебя найду и смогу с тобой заговорить. Я, впрочем, уже слишком долго тут задерживался, не догадался и спросить о походном порядке, в котором институт собирается начать передвижение, и растратил попусту драгоценное время. <...> Наконец тишина, и прежде царившая вокруг, начала казаться мне подозрительной, и я поинтересовался у воспитателя, почему остальной институт не подходит. И с ужасом услышал в ответ, что отсюда только маленькие мальчики отправляются, тогда как все остальные как раз сейчас покидают поместье через другой, прямо противоположный выход — тот, что наверху, совсем на горе. В утешение он мне еще сказал, вернее, прокричал, потому что я уже бросился бежать как безумный, — что я еще, должно быть, успею, потому что построение слепых девушек, разумеется, требует много времени. И вот неожиданно крутым и ослепительным от жаркого солнца путем я бегу наверх, в гору, вдоль голых крепост-

ной стены. В руке у меня почему-то толстенная книга, австрийский свод законов, тащить которую неудобно и тяжело, но она каким-то образом должна мне помочь с тобой увидеться и наконец-то по-человечески поговорить. По пути мне вдруг приходит в голову, что ты ведь слепая, а значит, мой внешний вид и манеры, по счастью, никак не повлияют на впечатление, которое я должен на тебя произвести. Ввиду этого внезапного соображения я уже начал прикидывать, не выбросить ли этот клятый свод законов, раз он только бесполезная обуза. Наконец я взбираюсь наверх, мчусь к воротам, но оказывается, времени и вправду еще полно, первая пара только-только приближается к portalу входа. Я приготовился, мысленно я уже вижу, как ты подходишь вместе с толпой девушек, скованная, тихая, веки сомкнуты²¹.

Содержание данного сна, как представляется, непосредственно касается идеи выдворения «внутреннего врага», на которого, как на препятствие в контакте с другим, жаловался Кафка в письмах Фелиции. Кажется также, что внутри его пространства это выдворение (в рамках нашего предположения, связываемое Кафкой с созданием «Превращения», истории о поражении своего двойника) состоялось. Однако «враг» не преминул тут же вернуться, что подтверждается содержанием последующих декабрьских писем к Фелиции, в которых Кафка восстанавливает изначальное распределение ролей. Возвращаясь к жалобам на свое «томное бессилие», «тяжелую и тупую расслабленность», «прискорбную» неспособность «взять и приехать» к Фелиции в Берлин «с самыми недвусмысленными намерениями», Кафка вновь ревниво противопоставляет свое бездеятельное состояние «спрессованной во времени» жизни Фелиции, жизни, как он пишет, «решительного и живого человека». В этом плане, как представляется, проясняется и семантика эпистолярного восклицания, адресованного Фелиции в письме, приходящемся на начало романа с ней: «Преврати же меня в человека, способного на самое обыкновенное». В контексте этого обращения «человеческое» очевидно сопоставляется со способностью к деятельному и сильному взаимодействию с обыденностью, что вновь позволяет связать образ зооморфного превращения в творчестве

Кафки с выражением потребности и надежды уклониться от тех унижений, которыми чревата обыденная жизнь, но с которыми «живой и решительный» человек вполне способен справляться (или не замечать их).

Обращает на себя внимание и то, что в период мучительных размышлений о браке с Фелицией Кафка неоднократно возвращался мыслями к Грегору Замзе и к Георгу Бендеманну, примеряя к себе как стремление первого избежать тягот и гнета жизни, «забившись в угол», так и решение второго покончить с собой (о чем свидетельствует ряд дневниковых записей 1913—1914 гг.): «выводы для себя самого» (имеется в виду дневниковая запись Кафки от 14 августа 1913 г. «Выводы из “Приговора” для меня самого»)²² он стремится сделать из обеих историй. Возможно, что потребность в «выводах» относительно того, чем для него может обернуться брак, и нашла свое выражение в обращении к замыслу, в «Свадебных приготовлениях» только намеченному, а в «Превращении» получившему свое логическое завершение.

В предпоследнем письме к Фелиции, знаменующем окончание их связи*, Кафка констатирует свое поражение перед лицом внутреннего врага, выяснение отношений с которым, в соответствии с нашим предположением, составляло важнейшее содержание его внутренней жизни и творчества:

Ты знаешь, что во мне борются двое. В том, что лучший из этих двоих принадлежит тебе, я как раз в последние дни сомневаюсь меньше всего. О ходе этой борьбы за истекшие пять лет ты вполне осведомлена моим словом и моим безмолвием, равно как и их сочетанием, осведомлена по большей части на свою беду и муку. <...> Те двое, что борются во мне, вернее, из чьей борьбы я — за малым истерзанным остатком — весь состою, это добрый человек и злой; временами они меняются масками, что запутывает их и без того запутанную борьбу еще больше. <...> И кровь эта вовсе не из моих легких, она из колотых ран, от кинжальных ударов, вернее, от решающего удара одного из этих гладиаторов. Ибо он, этот гладиатор, обрел

* От 30 сентября 1917 г.

в моем туберкулезе подмогу, да еще какую, — как ребенок, неожиданно-негаданно ухватившийся за материнскую юбку. Неужели другому все еще мало? Разве кинжальный поединок блистательно не завершен? Ведь сказано же: туберкулез — значит конец. Что же остается тому, второму, ослабевшему и изнемогшему настолько, что ты и не замечаешь его почти, — что остается ему, кроме как приникнуть здесь, в Цюрау, к твоему плечу и вместе с тобой, самой невинностью и чистотой человеческой, в ошеломленном и горестном изумлении воззрится на могучего победителя, который, полагая, что заручился теперь любовью всего человечества или тем, что способно ему эту любовь заменить, начинает вытворять свои гнусные подлости²³.

Однако далее туберкулез в этом письме рассматривается Кафкой не только как выражение внутренней борьбы, но и как «оружие», с помощью которого он продолжает держать оборону против Фелиции. Заканчивая письмо мыслью о том, что в этом оружии он испытывает «крайнюю необходимость», Кафка сопоставляет его с теми «боевыми средствами», которые использовал раньше: физическая неспособность, работа, скупость, т. е. все те особенности своего «ужасного характера» и слабого тела, посредством разоблачения которых он старался удержать Фелицию на расстоянии. Думается, что в мире художественного вымысла в качестве такого оружия Кафка испробовал превращение, метаморфозу в существо, способное воспрепятствовать принуждению исключительным образом — посредством разрыва с человеческим началом. Пробу, в художественном мире обернувшуюся трагическим результатом, в реальности завершает смертельная болезнь, осознаваемая как «полное банкротство».

Туберкулез, таким образом, в этом письме парадоксально* фигурирует и как символ поражения в борьбе с внутренним врагом,

* Возможно, в силу этой парадоксальности Э. Канетти не желает верить в искренность кафковского образа поединка с внутренним врагом, называя его «лживым и недостойным мифом», не ухватывающим сути внутренних движений, которые происходили в душе писателя. Не будучи дополнен идеей туберкулеза как союзника в борьбе с миром и в бегстве от него, миф о двух воинах действительно выглядит недостаточным.

препятствовавшим контакту с миром, и в то же время как символ сопротивления миру, осознаваемому в качестве внешнего врага²⁴. Очевидно, что олицетворение внешнего врага для Кафки воплотилось в Фелиции — женщине, от которой, по выражению Э. Канетти, для него «исходила угроза образования собственной семьи». Попытка воспрепятствования этой угрозе в варианте радикального бегства и проба последствий последнего и были предприняты Кафкой в «Превращении».

Возвращаясь к незавершенному фрагменту, ставшему источником нашей интерпретации «Превращения», отметим, что его привлечение очевидно обеспечивает трактовку загадочного события новеллы рациональными основаниями. Обращение к «Свадебным приготовлениям...» позволяет вписать «Превращение» в мотивное поле устойчивых образов, проба которых в творчестве Кафки осуществлялась постоянно — и в пространстве художественного творчества, и в пространстве эпистолярного и дневникового письма. С другой стороны, в рамках такой интертекстуальной процедуры мы и незавершенному фрагменту придаем качества с м ы с л о в о й ц е л о с т н о с т и. В свете «достроенного» (по выражению М. Брода) текста незавершенное также проясняет свое смысловое содержание и становится полноправным элементом в системе авторского творчества, а не случайным и потому отброшенным осколком его мысли.

¹ См.: *Турышева О. И.* Образ превращения в творчестве Ф. М. Достоевского и Ф. Кафки // Изв. Урал. гос. ун-та. 2003. № 28. Гуманитар. науки. История. Филология. Искусствоведение. Вып. 6. С. 113—132; *Турышева О. И.* «Превращение» Ф. Кафки: логика гротеска // Гротеск в литературе : материалы конф. к 75-летию Ю. В. Манна. М. ; Тверь, 2004. С. 67—71.

² *Кафка Ф.* Превращение / пер. С. Ант. СПб., 2009. С. 104.

³ *Манн Ю. В.* Встреча в лабиринте: Кафка и Гоголь // Вопр. лит. 1999. Вып. 2. С. 165, 166.

⁴ *Брод М.* Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки [Электронный ресурс]. URL: [kafka.ru »kritika /read/otchayanie-i-spasenie/7](http://kafka.ru/kritika/read/otchayanie-i-spasenie/7) (дата обращения: 01.06.2012).

⁵ Там же.

⁶ *Кафка Ф. Свадебные приготовления в деревне* // *Кафка Ф. Рассказы; Пропавший без вести* / пер. С. Айт. Харьков ; М., 1999. С. 85.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 87.

¹⁰ *Кафка Ф. Превращение*. С. 106.

¹¹ *Брод М.* Указ. соч.

¹² *Набоков В. Ф. Кафка, «Превращение»* // *Набоков В. Лекции по зарубежной литературе*. М., 1998.

¹³ *Кафка Ф. Превращение*. С. 128.

¹⁴ Цит. по: *Давид К. Франц Кафка*. Харьков ; Ростов н/Д, 1998. С. 94.

¹⁵ *Канетти Э. Другой процесс: Франц Кафка в письмах к Фелице* // *Иностр. лит.* 1993. № 7.

¹⁶ *Кафка Ф. Письма к Фелиции* [Электронный ресурс]. URL: http://lib.aldebaran.ru/author/kafka_franc/kafka_franc_pisma_k_felicii (дата обращения: 1.06.2012).

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² *Кафка Ф. Дневники*. СПб., 1999. С. 253.

²³ *Кафка Ф. Письма к Фелиции*.

²⁴ *Канетти Э. Другой процесс*. С. 179.

1.5. Поэтика «длящегося восприятия» в художественном дискурсе И. С. Тургенева

Одним из стилеобразующих признаков тургеневской прозы является механизм внутрискруктурного переключения от внешнего изображения (описания) к лирико-философскому погружению в предмет изображения. Этот прием зарождается в романтической поэтике Тургенева, начиная с его ранней переписки, которая, как известно, нередко слу-

© Черкезова О. В., 2014

жила своего рода лабораторией, «экспериментальным участком» формирования художественной манеры писателя¹.

К примеру, небольшой отрывок из письма Н. В. Станкевичу 1840 г.:

Итак, во всем нужен порядок, хоть бы в письме, писанном в полудремотном состоянье. Вид Неаполя неописанно прекрасен -- из наших окон -- но особенно с замка S. Elmo. Прямо перед нашим домом, на другой стороне залива, стоит Везувий; ни малейшей струи дыма не вьется над его двойной вершиной. По краям полукруглого залива теснятся ряды белых домиков непрерывной цепью до самого Неаполя; там город и гавань, и Капель-дель-Ово: на высоком зеленом холме стоит замок S. Elmo -- почти на середине залива. -- Но цвет и блеск моря, серебристого там, где отражается в нем солнце, пересеченного долгими лиловыми полосами немного далее, темноголубого на небосклоне, его туманное сияние около островов Капри и Нексия -- это небо, это благовонье, эта нега...²

Композиционно отрывок складывается из двух внутритекстовых дискурсов, субъектно не дифференцированных, однако маркированных сменой способа речевого высказывания. Первый из них представляет собой пример «аналитического» описания с «подробной и точной пространственной диспозицией» и «внимательной регистрацией деталей»³: *прямо перед нашим домом...; на высоком зеленом холме; почти на середине залива*. Описание движет интонация перечисления, точная фиксация пространственно-визуальных впечатлений, использование изобразительных эпитетов: *двойная вершина, полукруглый залив, белые домики, высокий зеленый холм*. По мнению В. М. Жирмунского, такой тип «рассудочно-аналитических» описаний характерен в большей степени для художественной манеры Л. Н. Толстого, отлича его прозу от «эмоционально-синтетической» прозы Тургенева⁴.

«Синтетический» характер тургеневского повествования реализуется в переключении из плана «аналитического» описания в план медитативного авторского размышления. Начиная с противительного союза «но», употребление которого объективно не мо-

тивировано (объект изображения не меняется), происходит смена ракурса зрения: от внешнего наблюдения — к внутреннему переживанию. Эта перемена маркируется прежде всего изменением авторской интонации, которая фиксируется ритмически: лексическими и синтаксическими повторами («это небо, это благовонье, эта нега...»), двойными «полуэмоциональными» эпитетами (*долгими лиловыми полосами*), употреблением «парных слов» (*цвет и блеск моря*), увеличением средней длины ритмического ряда за счет понижения плотности его акцентуации. Обилие назывных конструкций — в противовес уверенной двусоставности предшествующего изобразительного описания — создает ощущение недоговоренности, эмоционального потрясения перед невербальным великолепием изображаемой картины. «Лирическая» пунктуация — излюбленное тургеневское многоточие и сугубо авторский знак — двойное тире («--») — чрезвычайно характерный для его писем), открытая вокализация (*о* и *а* в сильных, ударных позициях), облегченная акцентная структура придают отрывку мелодическую плавность, протяжность, воспроизводя характерную тургеневскую манеру интонирования.

В результате рассудочно-визуальная изобразительность предшествующего отрезка сменяется авторской медитацией, объективно-аналитическая манера письма — интонационно-ритмическим курсивом поэтического в ч у в с т в о в а н и я в предмет. Создается ощущение структурированного, на глазах разворачивающегося переживания, постепенно размыкающего контур предмета и углубляющего перспективу художественного изображения. Благодаря используемому приему эксплицируется своеобразная «складка» восприятия, «разрыв в непрерывности видимого»⁵. Она фиксирует момент разрыва «между зрительным и дискурсивным», когда происходит смена «модальности», режима изображения от «простого, поверхностного видения» — к насыщению «прозаического» (М. Мерло-Понти) контура предмета. В луче направленного авторского внимания картина обретает новое наполнение, событие физического зрения сменяется событием в и з у а л ь н о г о п р о -

и к н о в е н и я — эмоционального погружения в изображение. Мгновенное зрительное ощущение разворачивается в потенциальную бесконечность медитативно д л я щ е г о с я восприятия.

Использование этого конструкта является одним из стилевых маркеров, позволяющих дифференцировать различные типы тургеневского письма. Чем доверительнее, интимнее тон переписки, тем чаще используется прием внутрискруктурного расслоения формально единого повествования. Пожалуй, ярче всего эта стилиобразующая тенденция дает о себе знать в ранней переписке с П. Виардо. По словам М. П. Алексеева, многие из этих писем «превращались порой в настоящие дневники, исповеди, длинные беседы с отсутствующим другом, полные заветных мыслей, интимных признаний» и «были тем многословнее, чем более рассчитывали на сочувствие и заинтересованность рассказом»⁶.

К примеру, отрывок из письма 1848 г.:

Я сел в небольшую парусную лодку и прокатился по рейду, который очень красив и обширен. ...В течение часа с четвертью, пока продолжалась моя прогулка, прошло два или три ливня, все без ветра; игра красок -- до, во время и после дождя -- на море представляла собой нечто волшебное. Оно принимало иногда цвет перламутровой китайской туши с синеватыми отливами, потом становилось темно-зеленым благородного тона или светло-синим с золотыми искорками; направо оно было молочно-белым; налево, у скал, темно-серым с ленистой каймой... и все это изменялось, ежеминутно перемещалось, в зависимости от того, куда я поворачивал голову или как проходили облака (П, т. 1, с. 400).

Или отрывок из письма 1849 г.:

Итак, я в Куртавнеле, под вашим кровом! Мы прибыли сюда вчера вечером, при чудной погоде. Небо было удивительно ясно. Листья на деревьях отливали одновременно металлическим и маслянистым блеском, люцерна казалась завитой под косыми красными лучами солнца. Стая ласточек кружила над розейскою церковью; они поминутно садились на перекладины креста, старательно повертываясь белою грудкой к свету (П, т. 1, с. 413).

Нередко такое эмоциональное погружение сопровождается весьма характерным для Тургенева в той или иной форме эксплицированным самоограничением, создающим ощущение осознанной незавершенности углубляющегося переживания. В упомянутом выше письме Станкевичу автор вынужден призвать самого себя «к порядку», необходимому, на его взгляд, в любом письме, пусть даже «писанном в полудремотном состоянии». Приведенный отрывок завершается характерным тургеневским многоточием и сменяется композиционным эпизодом, выдержанным в совсем иной — фактографической манере: «...На дворцовой площади встретился я с Ефремовым; осмотрели Новый замок, гавань — и пошли обедать. <...> Пообедавши, поехали по железной дороге в Портичи; думали, что Помпеи близко, и ошиблись: Помпеи оттуда — 8 миль. Мы сошли вниз — под землю — посмотреть театр Геркуланума...» и т. д.

Этот конспективный, подчеркнуто лапидарный стиль «отчета» также формируется еще в ранней эпистолярной поэтике Тургенева, начиная с его детских «писем-журналов», представляющих собой своеобразные хроники случившихся за день событий. Однако уже в этих ранних образчиках будущего авторского стиля восходящая к эпистолярной традиции «родственного» письма монотонная интонация перечисления нередко прерывается риторическими вопросами и восклицаниями, насыщается лексическими повторами, литературными реминисценциями, окрашивается то в сентиментальные, то в юмористические тона. Интересно, что всякий раз допущение подобных стиливых «вольностей» сопровождается все тем же призывом «к порядку» и возвращением в русло, санкционированное литературной традицией.

Сосуществование и взаимодействие двух способов передачи художественной мысли является, на наш взгляд, устойчивым признаком художественного дискурса Тургенева, одним из стиливых маркеров гибридной природы тургеневского повествования. Методологически продуктивной в этой связи представляется высказанная Ю. М. Лотманом мысль о различении потенциально скры-

тых в естественном языке двух «типов речевой деятельности», определяемых структурой предполагаемой аудитории. Он обозначил эти «структурные потенции» как «язык для других» и «язык для себя»⁷. При всем жанрово-стилевом разнообразии переписки Тургенева можно выявить две основные модели, образующие структурный каркас его эпистолярного стиля. Они определяются степенью доверительности отношений с адресатом и реализуют разные коммуникативные установки автора. Одна из них — «описать, то, что было», «что происходило», «что видел». Подобные письма тяготеют к жанру «отчета» (журнала, хроники, бюллетеня) и отличаются ритмической монотонностью, эмоциональной сдержанностью, лаконизмом, фактографичностью. Другая модель — «рассказать, что думаю по поводу увиденного» либо «выразить, как чувствую, ощущаю увиденное». Этот тип письма стилистически маркируется повышенной экспрессивностью, пространностью суждений, обилием живописных «подробностей» и повторов, лирической интонацией и особым способом ритмической организации. Он выявляет глубинный, «мозговой» слой тургеньевского дискурса, обнаруживая внутреннюю тенденцию к скрытой «поэтизации» его прозы.

Проблема поэтической прозы теоретически восходит к разнообразно рефлектируемой в науке концепции гетерогенного повествования. В. М. Жирмунский одним из первых указал на «гибридный» характер «эмоционально-синтетического» стиля тургеньевской прозы, разработав актуальную систему приемов исследования ее ритмической организации⁸. Исследуя литературные формы «смешанного» (или «смещенного») ряда, Ю. Н. Тынянов ввел в научный обиход существенное с точки зрения рассматриваемой проблемы понятие «эквивалентов» — гетерогенных (отличных по структуре) текстовых элементов, внедренных в гомогенную конструкцию «мотивированного», «согласованного» текста и динамизирующих его «развивающуюся форму»⁹. Ю. М. Лотман, анализируя природу «промежуточных», «пограничных» форм, разрабатывал идею поэтических «минус-приемов» — системы «последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов»,

входящих в «материю структуры» прозаического произведения и воспринимаемых только на фоне поэзии и в соотносительности с ней¹⁰. М. М. Бахтин, создавая типологию «гибридных конструкций», диалогически расслаивающих романное повествование, учитывал возможность включения «прямой авторской интенции» или поэтически «полносмысленного» «вводного жанра», существенно влияющего иногда на «конструкцию романного целого»¹¹.

Не вступая в открытый диалог, идеи русских ученых коррелируют с базовыми понятиями европейского постструктуралистского дискурса — концепцией *differance* Ж. Деррида, рассматривающего текст как «нескончаемую цепочку различий», «разнесений», как бесконечное «движение», «развертывание различий»¹², или размышлениями Р. Барта о «разъединении» и «катализации» как способе развертывания нелинейного повествования¹³. Отсутствие прямого диалога двух эпистемологических систем объясняется не только исторически сложившейся в XX в. ситуацией идеологического отчуждения. Нередко причины взаимонепонимания связаны с отсутствием адекватных переводов, позволяющих обнаружить, насколько, скажем, «тыняновская идея эквивалента служит своеобразной русской версией *differance*»¹⁴, а концепция поэтических минус-приемов соотносима с постструктуралистской идеей «спящих», «остаточных смыслов». Это, однако, не отменяет факта существования транснационального поля научной рефлексии, связанной с исследованием проблемы внутреннего расслоения гомогенного повествования «вторжением гетерогенного в самоидентифицирующееся»¹⁵.

При всем разнообразии подходов и терминологического оснащения речь идет об особом рода внутритекстовых движениях, размыкающих, расслаивающих линейность повествования и активизирующих «вертикальные», функциональные связи структурной иерархии текста. Рассматриваемый механизм внутрисконструктурного переключения является, на наш взгляд, вариантом такого динамизирующего приема. «Внедряемый» с его помощью режим эмоционального погружения в изображение можно рассматривать как поэтический «эквивалент», размыкающий «согласованный» принцип

прозаической структуры и нарушающий «автоматизм» объективного способа передачи художественной мысли. Представляя собой структурно «несогласованный» элемент конструкции, он эксплицирует индивидуальные черты художественной манеры Тургенева, способствуя выявлению внутренней противоречивости его творческого мышления.

Особенно ощутимо следы этих противоречий дают о себе знать в период сознательного освоения Тургеневым новой («объективной») манеры письма. На рубеже 1840—1850 гг. наметившееся в ранней поэтике внутреннее «двуязычие» становится предметом его острой творческой рефлексии: «Надобно... раскланяться навсегда со старой манерой», — пишет он в известном письме к П. В. Анненкову в марте 1852 г., сообщая о своем решительном желании «пойти другой дорогой» — дорогой «простой, ясной» прозы (П, т. 2, с. 155). Однако уже здесь звучит сомнение по поводу возможности подобной перемены: «Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному? Дадутся ли мне простые, ясные линии...». Желая придать «однозвучность» своему «внутреннему существу», Тургенев стремится избавиться от «сочинительства» (П, т. 2, с. 213, 217), последовательно освобождаясь от любых рецидивов поэтического в своей прозе (элементов речевой метризации, многоступенчатых эпитетов, повторов, инверсий, метафор и т. д.). Однако формальное «преображение» не отменяет внутренних противоречий: «Поломать себя, сбросить с себя разные дрязги, которые большею частью сам тщательно на себя накладываешь -- как масло на хлеб -- можно; п е р е м е н и т ь с е б я н е л ь з я (здесь и далее разрядка наша. — О. Ч.)» (П, т. 2, с. 207). Летом 1853 г., расстроенный резким отзывом В. П. Боткина о первой части своего неудавшегося романа «Два поколения», Тургенев пишет П. В. Анненкову: «Я чувствую, что он жалеет мою прежнюю манеру, от которой я решительно отстал и к которой не хочу и не могу возвращаться -- мне ее недостатки глаза режут -- но это еще не доказывает мне, что я могу себе завоевать другую манеру, более дельную и верную, я могу остаться -- между той и другой» (П, т. 2, с. 246).

Несмотря на все усилия, двойственность «внутреннего существа» автора дает о себе знать и в зрелых формах классического тургеневского романа. Романы Тургенева, согласно общепринятым воззрениям, представляют собой вершину его «объективного» творчества, воплощая «новую», антипоэтическую манеру повествования. Однако и в них (в ином процентном соотношении, конечно) можно реконструировать динамическое «двуязычие» тургеневского дискурса. Тенденция к внутрискруктурному расслоению в романной прозе Тургенева обнаруживается не столь явно и последовательно, как в его романтической переписке или, к примеру, в лирико-философских повестях 1850-х гг. Однако прочитанное на их фоне «объективное» тургеневское творчество обнаруживает ту же самую скрытую тенденцию к внутреннему расслоению внешне «самотождественной» конструкции.

Рассматриваемый механизм внутрискруктурного переключения речестилевых регистров нередко служит повествовательным маркером такого расслоения, одним из знаков поэтической тайнописи Тургенева-романиста. Его факультативное использование динамизирует гомогенное романное повествование, фиксируя моменты углубленного авторского внимания, эмоционального сочувствия персонажу или ситуации. К примеру, отрывок из главы 1 «Отцов и детей»: «Николай Петрович поник головой и начал глядеть на ветхие ступеньки крылечка: крупный пестрый цыпленок степенно расхаживал по ним, крепко стуча своими большими желтыми ногами; запачканная кошка недружелюбно посматривала на него, жеманно прикорнув на перила. Солнце пекло; из полутемных сеней постоянного двора несло запахом теплого ржаного хлеба. Замечтался наш Николай Петрович» (С, т. 7, с. 10). Изменение ритмического рисунка ослабляет динамику романной событийности, исподволь расслаивает единое сюжетное действие. Использование составного глагольного сказуемого *начал глядеть* эксплицирует процесс длящегося, пролонгированного восприятия, фиксирует смену ракурсов изображения от аналитического описания к зрительной медитации. Процесс визуального погружения оказывается незавершенным,

оборванным внешним вторжением: «Толстый сизый голубь прилетел на дорогу и поспешно отправился пить в лужицу возле колодца. Николай Петрович стал глядеть на него, а ухо его уже ловило стук приближающихся колес...». Обрывающее эпизод финальное многоточие является характерным пунктуационным маркером, графически завершающим потенциально незавершенное переживание.

При всей своей факультативности этот прием достаточно последовательно используется в тексте романа. Возникая в зоне героя, характерный перебой ритма одновременно фиксирует подключение авторской интонации, расслаивающей гомогенность повествовательной конструкции, придавая ей новый смысл, «новый акцент» (по терминологии М. М. Бахтина).

К примеру, динамический пейзаж главы 3, состоящий из двух композиционных эпизодов и включенный в зону восприятия Аркадия:

«Жаль леса», — заметил Аркадий и стал глядеть кругом. Места, по которым они проезжали, не могли назваться живописными. Поля, все поля, тянулись вплоть до самого небосклона, то слегка вздымаясь, то опускаясь снова; кое-где виднелись небольшие леса, и, усеянные редким и низким кустарником, вились овраги, напоминая глазу их собственное изображение на старинных планах екатерининского времени. Попадались и речки с обрытыми берегами, и крошечные пруды с худыми плотинами, и деревеньки с низкими избушками под темными, часто до половины разметанными крышами, и покривившиеся молотильные сарайчики с плетеными из хвороста стенами и зевающими воротницами возле опустелых гумен, и церкви, то кирпичные с отвалившеюся кое-где штукатуркой, то деревянные с наклонившимися крестами и разоренными кладбищами. Сердце Аркадия понемногу сжималось (С, т. 7, с. 15—16).

Нагнетение параллельных синтаксических конструкций, лексических повторов, звуковых подхватываний создает ощущение ассоциативного разрастания, ритмической «воронки», втягивающей все большее количество деталей и углубляющей перспективу восприятия. Эмоциональное разрастание изображения достигает свое-

го пика во второй части эпизода, которая заметно дистанцирована от персонажа, объективирована началом нового абзаца, характерным многоточием:

Так размышлял Аркадий... а пока он размышлял, весна брала свое. Все кругом золотисто зеленело, все широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка, все -- деревья, кусты и травы; повсюду нескончаемыми звонкими струйками заливались жаворонки; чибицы то кричали, виясь над низменными лугами, то молча перебегали по кочкам; красиво чернея в нежной зелени еще низких яровых хлебов, гуляли грачи; они пропадали во ржи, уже слегка побелевшей, лишь изредка выказывались их головы в дымчатых ее волнах. Аркадий глядел, глядел, и, понемногу ослабевая, исчезали его размышления...

Несмотря на то, что в финале эпизода происходит возвращение в субъектную сферу героя, смена ракурсов изображения, зафиксированная использованием характерного речестилевого конструкта, придает отрывку внутреннюю полифоничность, образуя своеобразный контрапункт голосов автора и героя.

То же происходит и в главе 11, в описании вечернего сада, включенном в сферу восприятия Николая Петровича:

И он посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не почувствовать природе. Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиную рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцей на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи; он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени; приятно-отчетливо мелькали ноги лошадки (С, т. 7, с. 54—55).

Помимо вышеперечисленных лексико-синтаксических приемов, в данном отрывке смена планов маркируется почти дословным цитированием выдержки из письма самого Тургенева к С. Т. Аксакову, написанного в мае 1853 г.: «...Солнечные лучи забирались со своей стороны в глубь леса и обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен; а лист-

ва их почти синела — и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей» (П, т. 2, 230—231).

Неоднократно отмеченное исследователями наличие подобных эпистолярных переключек — лишь наиболее очевидное проявление гетерогенной природы тургеневской прозы. Общая конститутивная тенденция к внутривидовому расслоению гомогенного повествования многообразно манифестирована в прозе Тургенева в виде разнообразных г и б р и д н ы х к о н с т р у к ц и й, каждая из которых, по мысли М. М. Бахтина, является своеобразной формой объективного «преломления» в той или иной мере «полносмысленных» авторских интенций: «Разноречивость, расслоенность языка у Тургенева служит существеннейшим стилистическим фактором», с помощью которого «он оркеструет свою авторскую правду», и «мы отчетливо ощущаем разную степень присутствия автора и его последней смысловой инстанции в разных моментах его языка»¹⁶.

Иногда использование динамизирующего приема редуцировано до минимума, являет собой скорее след знака, нежели полноценную повествовательную конструкцию: «Вот наконец показалась высокая крыша знакомого дома... “Что я делаю? — мелькнуло вдруг в голове Аркадия. — Да ведь не вернуться же!” Тройка дружно мчалась; ямщик гикал и свистал. Вот уже мостик загредел под копытами и колесами, вот уже надвинулась аллея стриженных елок... Розовое женское платье мелькнуло в темной зелени, молодое лицо выглянуло из-под легкой бахромы зонтика... Он узнал Катю, и она его узнала» (С, т. 7, с. 133). Динамическое расслоение повествования разворачивается тогда во «внутриатомных» (термин М. М. Бахтина) слоях художественной структуры: «Раздел проходит в пределах одного синтаксического целого, часто — в пределах простого предложения, часто даже одно и то же слово принадлежит одновременно двум языкам, двум кругозорам...»¹⁷:

И Аркадий и Катя молчали; он держал в руках полураскрытую книгу, а она выбирала из корзинки оставшиеся в ней крошки белого хлеба и бросала их небольшой семейке воробьев, которые, с своей-

ственной им трусливою дерзостью, прыгали и чирикали у самых ее ног. Слабый ветер, шевеля в листьях ясеня, тихонько двигал взад и вперед, и по темной дорожке, и по желтой спине Фифи, бледно-золотые пятна света; ровная тень обливала Аркадия и Катю; только изредка в ее волосах зажигалась яркая полоска. Они молчали оба; но именно в том, как они молчали, как они сидели рядом, сказывалось доверчивое сближение (С, т. 7, с. 154—155);

Есть небольшое сельское кладбище в одном из отдаленных уголков России. Как почти все наши кладбища, оно являет вид печальный: окружающие его канавы давно заросли; серые деревянные кресты поникли и гниют под своими когда-то крашеными крышами; каменные плиты все сдвинуты, словно кто их подталкивает снизу; два-три ошипанных деревца едва дают скудную тень; овцы безвозбранно бродят по могилам... Но между ними есть одна, до которой не касается человек, которую не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре. Железная ограда ее окружает; две молодые елки посажены по обоим ее концам: Евгений Базаров похоронен в этой могиле (С, т. 7, с. 187—188).

Сквозное прочтение придает факультативно используемой конструкции статус устойчиво повторяющегося приема, семантика которого становится очевидной лишь при взаимосоотнесении разрозненных элементов. Всякий раз характерная смена речестилевых регистров свидетельствует об опосредованном подключении «полносмысленной» авторской интенции — особом способе «сочувственно-эмоционального» авторского проживания ситуации, поэтически размыкающем видимые контуры романной событийности. И всякий раз устойчивый набор лексико-синтаксических, интонационно-ритмических, пунктуационных маркеров эксплицирует вынужденную *н е з а в е р ш е н н о с т ь*, а точнее, принципиальную *н е з а в е р ш и м о с т ь* уводящего в бесконечность медитативного переживания.

Семантика знака уходит корнями в глубинные пласты тургеневской онтологии, отражая свойственное ему состояние пристального «всматривания», «подслушивания»¹⁸ таинственной жизни окружающего мира: «Я провел более четырех часов в лесу, -- печаль-

ный, растроганный, внимательный, поглощающий и поглощенный. Странное впечатление природа производит на человека, когда он один...» (П, т. 1, с. 391); «Я только что прогулялся по парку. Ночь прекрасная, звезд невероятное количество. Крупные звезды, которые светятся голубым светом и как будто мигают, красиво окаймляют вершины тополей, между тем как, луна просвечивает сквозь черные ветви» (П, т. 1, с. 424—425). Этот своеобразный ракурс — с к в о з ь видимую предметность мира к беспредельности мироздания — весьма характерен для романтической поэтики Тургенева: «Описание, о котором я говорю, воскресило в моей памяти обсаженную тополями дорогу вдоль парка... я вновь видел золотистую листву на фоне светло-голубого неба...» (П, т. 1, с. 388); «Было одно прелестное мгновение: мы находились у дуба слева; я поднял глаза, он был освещен снизу, так как солнце было еще очень низко. Это было очень красиво и очень своеобразно и продолжалось всего одно мгновение... Вообще я нахожу, что в освещенных снизу деревьях есть нечто фантастическое и таинственное, что действует на воображение. Вот почему я очень люблю иллюминации в садах» (П, т. 1, с. 416); «Двойная дуга огней на мосту, отражаясь в воде, всегда производит на меня какое-то странное впечатление...» (П, т. 1, с. 398).

Эти ощущения взаимоотраженного, предметно явленного романтического «двоемирия» мгновенны, неуловимы, нередко сознательно ограничены то беглым авторским замечанием («Но довольно, однако, говорить о деревьях» — П, т. 1, с. 416); то лирическим многоточием («Помните, как мы смотрели сквозь золотистую листву осин на небо, такое чистое в тот день?.. Вы помните... Ах! но я никогда не кончу, если начну говорить обо всем этом» — П, т. 1, с. 376). А иногда мгновенное визуальное впечатление разворачивается в лирико-философский дискурс:

А без волнения не могу видеть, как ветка, покрытая молодыми зеленеющими листьями, отчетливо вырисовывается на фоне голубого неба -- но почему? Да, почему? Не из-за контраста ли между этой маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения,

которую я могу сломать, которая должна погибнуть, но которую какая-то великодушная сила оживляет и окрашивает, и этой вечной и пустой беспредельностью, этим небом, которое только благодаря земле такое синее и лучезарное? <...> Ах, я не выношу неба, -- но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее скоротечную красоту, -- все это я обожаю. Что до меня -- я прикован к земле. Я предпочту созерцать торопливые движения утки, которая блестящею и влажною лапкой чешет себе затылок на краю лужи, или длинные сверкающие капли воды, которые медленно падают с морды неподвижно стоящей коровы, только что напившейся в пруду, куда она вошла по колено, -- предпочту всему тому, что херувимы, "эти прославленные парящие лики", могут увидеть в небесах... (П, т. 1, с. 391—392).

Двойная проекция творческого зрения — тревожный, настойчивый интерес к «пустой беспредельности» неба и спасительная «прикованность» к «скоротечной красоте» земной жизни — составляет одну из доминант творческой личности Тургенева и важную предпосылку структурного двуязычия его художественного дискурса. Рассматриваемый механизм речестилевого расслоения является одним из знаков, эксплицирующих характерную структурную особенность авторского мышления: мгновенную лирическую универсализацию художественной мысли, вызванную порой самым незначительным чувственным впечатлением, и постоянное внутреннее самоограничение, рефлексию по поводу собственных ощущений. Она, по мысли Тургенева, «появляется как раз в тот миг, когда природа овладевает человеком, -- тогда узнаешь свои пределы» (П, т. 1, с. 352). И лирический универсализм мировосприятия, и ощущение своих «пределов» структурированы в гетерогенном дискурсе тургеневской прозы, включая зрелые формы классического тургеневского романа.

¹ Алексеев М. П. Письма И. С. Тургенева // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М., 1978 (Соч. : в 12 т. Письма : в 18 т.). Т. 1. С. 9—116.

² Тургенев И. С. Полное собрание сочинений : в 30 т. М., 1978. Соч. : в 12 т. Письма : в 18 т. Письма. Т. 1. С. 148. Далее произведения Тургенева цитиру-

ются по этому изданию с указанием по тексту: С (сочинения) или П — письма с указанием номера тома и страницы в круглых скобках.

³ Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 53—54.

⁴ Там же.

⁵ Петровская Е. В. Теория образа. М., 2012. С. 48—76.

⁶ Алексеев М. П. Письма И. С. Тургенева. С. 21—22.

⁷ Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин, 1992. С. 161—163.

⁸ См.: Жирмунский В. М. Задачи поэтики...

⁹ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 2010. С. 13—32.

¹⁰ См.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 35—44.

¹¹ Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 113—144.

¹² Деррида Ж. Позиции / пер. с фр. В. В. Библихина. М., 2007. С. 19—23.

¹³ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2000. С. 226—228.

¹⁴ Петровская Е. В. Теория образа. С. 149.

¹⁵ Там же. С. 168.

¹⁶ Бахтин М. М. Слово в романе. С. 129.

¹⁷ Там же. С. 118.

¹⁸ См.: Зайцев Б. К. Жизнь Тургенева : лит. биография. М., 1998. С. 94—95.

1.6. Литературная критика как завершение незавершенного

Попытка теоретической рефлексии понятия (не)завершенности неизбежно приводит исследователей к необходимости прояснить его соотносительность с понятиями «нон-финито», «(не)досказанность», «(не)определенность», «открытая форма», «открытая структура», «(не)законченность», «целостность»¹. Не ставя перед собой задачу уточнения дефиниций, заметим, что феномен незавершенности, как правило, осмысливается либо как осознанный прием

(в работах П. А. Гринцера, Р. Адамс, Ю. Борева и др.), либо как сущностное свойство произведения искусства, акта творчества (У. Эко, С. Фиш). Для исследования литературной критики как деятельности по завершению незавершенного актуален второй путь. Мы понимаем литературно-критическую деятельность как деятельность смыслополагающую, восполняющую и в этом смысле завершающую.

Что представляет собой категория завершения применительно к литературной критике? Как описать возможные типы литературно-критического завершения? Теоретическими допущениями для нас будут следующие утверждения: непрочитанное произведение не существует; текст порождает множество прочтений; интерпретация — деятельность не столько смысловыявляющая, сколько смыслополагающая; интерпретация — это ответ на вопрос, в том числе «вопрос эпохи»; интерпретацию определяют гносеологические и коммуникативные установки, специфические для каждого историко-культурного периода; литературно-критическая деятельность — это деятельность прагматически ориентированная.

1.6.1. Интерпретация как завершение

Мысль о том, что художественное произведение обретает завершенность лишь в момент его восприятия читателем, стала уже очевидной в литературоведении. Это произошло во многом благодаря рецептивной эстетике и последовавшим эмпирическим описаниям реальных практик смыслопорождения реципиентами разных социальных и возрастных групп (З. Холланд, Д. Блейх, Дж. Рэдуэй и др.). Однако еще А. Горнфельд в своей статье «О толковании художественного произведения» (1912) утверждал, что произведение можно считать в полном смысле **о к о н ч е н н ы м** (выделено нами. — Ю. Г.) лишь тогда, когда оно соприкасается с читательской аудиторией, что «...образы, созданные художником, остаются неподвижными... формами, которые сменяющиеся поколения читателей заполняют новым содержанием, новым смыслом»². Спустя почти 60 лет Стэнли Фиш сделает более радикальное заяв-

ление о том, что чтение и есть сам текст³, а литература — последовательность событий, разворачивающихся в сознании читателя. Сознание читателя создает и сам текст, и реакцию на него. В этом смысле смыслопорождающая сила сознания читателя завершает текст.

Смыслопорождение как «прибавление к наличному» понятийно схватывается Р. Ингарденом в слове «конкретизация», Я. Мукаржовским — в слове «реконструкция», у М. Бахтина это «ответ на вопрос», у Г. Гадамера — «аппликация», у Х.-Р. Яусса — «выстраивание смысла». Всякий раз имеется в виду акт сотворчества, в ходе которого воспринимаемый текст дополняется/восполняется читателем, в некоторых случаях подвергается изменениям и искажениям (М. Мерло-Понти фиксирует этот момент в своей концепции непрямого характера смысла, утверждая, что всякое смыслопорождение происходит как отклонение, деформация).

В каком смысле тогда можно говорить о воспринимаемом тексте как о незавершенном? Применяя обратную логику рецептивистов-феноменологов, можно предположить, что любой текст принципиально не завершен, поскольку включает потенции смысла. В его структуре имеют место лакуны («участки неопределенности», «пустые места» — в терминологии Р. Ингардена, В. Изера), т. е. пространства, которые стимулируют художественное воображение реципиента и благодаря которым произведение бесконечно долго способно сохранять эстетически открытый характер и порождать множество интерпретаций.

Фундаментальное философское объяснение феномена смыслопорождения дает онтологическая герменевтика, утверждающая онтологическую природу смысла. Интерпретация понимается здесь как способ бытия, непрерывный процесс понимания и самопонимания. В этом смысле незавершенность, неполнота знания о бытии и о себе — единственно возможная модель существования. В таком случае литературно-критическая деятельность парадоксальна по своей природе. Она сама есть свидетельство принципиальной незавершенности познания и одновременно каждая интерпретация прагматически претендует на единственность/общезначимость, а следовательно, на завершенность.

В соответствии с логикой неклассической (онтологической) герменевтики в акте понимания/интерпретации происходит мгновенное прозрение истины бытия; читатель (литературный критик) может быть осмыслен как *Dasein*, для которого художественное произведение (литературное явление) — часть «сущего», то материальное, что до интерпретации не отмечено бытийственностью, но открыто для интерпретаций. Художественное произведение как воплощенный вариант понимания бытия, найденный смысл, не будучи воспринятым, оказывается частью неактуализированного в сознании бытия («сущим»). В процессе интерпретации оно онтологизируется, открывается.

Литературная критика длит смыслы, обращаясь к читателю и преодолевая неизбежное превращение чужого опыта понимания в сущее. Она завершает потенциально открытое.

В то же время завершение как интерпретация в литературной критике — всегда акт, связанный с феноменом власти. Носителем власти, подчиняющимся может стать любой компонент структуры критической деятельности (автор, критик, текст, читатель). В зависимости от этого различаются несколько типов завершения, которым будет свойственна разная степень свободы смыслопорождения.

Интерпретация, полагающая власть текста / автора, — имеющий свою традицию в критике вид интерпретации, особенно актуальный в 1990-е гг., когда образ критика и модель самой критики выстраиваются в противоположность авторитарному (властному) типу чтения, оценивания и презентации суждения. С. Костырко отмечает: задача современной критики — «анализ составных нынешнего литературного процесса. <...> ...Критик помогает максимально приблизиться к тому, что содержит литература и только»⁴. В. Новиков высказывает похожее замечание: «Нашему брату критику придется отказаться от судейской мантии, от претензии на непогрешимость приговоров <...> Выход единственный: следовать своей версии новой литературы, своей отрефлексированной духовно-философской и общественной концепции, своему пониманию читательских запросов»⁵. Оба метакритических сужде-

ния демонстрируют типичное для критики 1990-х гг. стремление нейтрализовать властную позицию критика-судьи, актуализируя иную — позицию критика-наблюдателя. О необходимости следования за текстом пишет С. Костырко, полагая, что критику следует «исходить не из общественно-политического контекста, а из заданного самим произведением круга тем и уровня их осмысления», поскольку «литература изначально больше и выше критики»⁶. Сходную позицию в вопросе о функции критики занимают О. Славникова, Е. Иваницкая, К. Анкудинов, Н. Иванова.

Рассмотрим, как именно осуществляется интерпретация, «зависимая от текста», на примере статьи С. Костырко «От первого лица. Три профиля на фоне поколения»⁷. Текстцентричная позиция критика в данной статье не провозглашается, однако и сам ход интерпретации, и ракурс видения текста, и речевое воплощение суждений (далее мы выделим ряд слов, которые могут быть осмыслены как индексы значимой для автора установки на зависимость от текста) позволяют ее реконструировать. Костырко избегает описания собственных ощущений от прочитанного. Это не случайно: сфера ощущений потенциально слишком свободна, порождает смыслы, напрямую не коррелирующие с текстом, переносит акцент с текста на самого критика. Если в статье и встречается описание впечатления от прочитанного, то с обязательным указанием на то, что они порождены конкретным образом, являются осознанной установкой писателя, который предполагал и создавал эффект «заражения» эмоцией. Те же указания сопровождают суждения критика по поводу прочитанного: «Некоторая горделивость, с которой подчеркивается, что мы — изгои, невольно наводит на мысль, что такое место “вне литературной иерархии” — с этой же иерархией себя, по сути, и соотносит» (авторская горделивая самоидентичность «наводит на мысль»); «И наконец, попутные, как бы скупые и небрежные, упоминания некоторых престижных атрибутов их нынешней жизни <...> заставляют — тут уж никуда не денешься — сделать заключение о возникновении нового литературного истеблишмента, или, говоря старым языком, номенклатуры со своим сти-

лем жизни» (упоминаемые атрибуты современной жизни «заставляют» сделать вывод). Обратим внимание на пример, казалось бы, недопустимой «вольности» текстоориентированного критика: «...Если же отнестись к повести как к сырому материалу, как к человеческому документу, можно попробовать самим продолжить размышления автора». Опасного дистанцирования от текста, впрочем, не происходит благодаря уточнению критика: «На это (желание продолжить размышления автора. — Ю. Г.) провоцирует текст». Текст содержит не только лакуны, но ресурсы их заполнения, которые провоцируют к рефлексии и задают своего рода «программу» этой рефлексии. Показательно, что обещанного «продолжения размышлений автора» в статье Костырко мы не обнаружим. Уточняются лишь интонация «мускульного напряжения», которая предшествует выводу автора о литературе как личном деле и мешает ему (выводу) прозвучать непринужденно; предполагаются причины этого напряжения. Критик размышляет не о самой проблеме ложной/истинной самоидентичности поколения С. Гандлевского, а о причинах стилистического и интонационного сбоя в тексте автора.

Вместо реконструкции собственной рецепции С. Костырко последовательно реконструирует творческий акт, авторские интенции, эмоции*, каждый раз апеллируя к тексту как авторитетному источнику смыслов. По сути, реконструкция авторского мироощущения с опорой на текст и есть интерпретация для критика. Так, определяя пафос прозы Дидурова как ностальгический без идеализирующей тоски, Костырко вербализирует авторское ощущение жизни и времени, снимая его художественное воплощение, но проговаривая изначально, породившее текст: «Та жизнь была жесткой, порой — жестокой, и жестокой непомерно. Но она же, та жизнь, не только ломала. Она и выпрямляла — избавляла от иллюзий, от ин-

* Начиная свой третий портрет (о «Письмах из Америки» С. Буркова), Костырко не случайно уточняет: «Но меня сейчас интересует не столько то, что увидел Бурков, сколько он сам». Как и в предшествующих двух портретах, критика будет интересовать автора как авторитетная для него инстанция смысла.

фантильности, показывала, что почем». Завершение здесь — договаривание за автора, прояснение.

Лакуны в виде напрямую не сформулированных автором «ответов» заполняются (завершаются) с обязательным объяснением носителей «запакованных» смыслов. Так, интерпретируя смысл подзаголовка повести Гандлевского («История болезни») как знак того, что в жизни повествователя и его круга присутствует «тайное неблагополучие, нездоровье и необходимость его преодоления», Костырко уточняет, что этот смысл, во-первых, растворен в авторской интонации, во-вторых, порождается «определенной сориентированностью материала». Властью порождения смыслов обладает именно текст, в этом смысле он завершает сам себя, ограничивая свободу рецепции. Повторимся, подобная власть текста осознается критиком как наиболее естественный и продуктивный способ понимания текста/автора.

Интерпретация, полагающая власть читателя, — традиция, также имеющая место в истории критики. Более того, публицистичность, тенденциозность прочтения художественного текста — специфическая черта именно русской критики. О продуктивности такого взгляда на текст пишет И. Роднянская. В своей «реплике» (авторское определение жанра) на статью С. Костырко она замечает: «Литература с прописной буквы, за которой надо “идти” и которую нельзя “учить”, — такое же фиктивное, контрабандное олицетворение, как Природа в системах позитивистов прошлого века»⁸. Для И. Роднянской принципиально, что критик должен представлять от убеждений, ценностей, иметь «смысловую предпосылку, то якобы предвзятое а priori». Схожие утверждения принадлежат С. Чупринину, Л. Лазареву. «Критика от убеждений» обладает мощной завершающей силой, усиленной прагматической воздействующей целью. Как правило, подобные критические суждения претендуют на общезначимость, окончательность и в этом смысле абсолютную завершенность.

«Патриотическая» критика — образец интерпретации с доминирующей позицией критика, выступающего от идеи. Четко выявляемая, декларируемая идеологическая позиция «Нашего современ-

ника», «Москвы», которая может быть осмыслена как сверхидея публикуемых здесь текстов, образует ту «сетку значений», которую набрасывает журнал на действительность, а следовательно, литературная критика — на литературную действительность. Объединяющей идеей становится национальная идея, которая осмысливается в русле православия. Русскость как одна из центральных идеологем «патриотических» журналов формирует свое поле значений с центром и периферией. Литературная критика 1990-х гг. позволяет реконструировать это поле. В центре находятся категории, в смысловом отношении близкие, чаще всего используемые как синонимы: русскость — народность — патриотизм.

Рассмотрим, как «работают» названные идейные категории в процессе «завершения» литературных текстов. Задача К. Мяло, автора статьи «Мертвых проклятья», — доказать, что роман В. Астафьева «Прокляты и убиты» — текст, чуждый читателю-патриоту в идеологическом плане (о художественных достоинствах/недостатках в статье не упоминается)⁹. Критик использует тактику дискредитации, разоблачения враждебного: объясняет факт коллективного письма ветеранов американскому президенту спланированной «политическими игроками» стратегией уничтожения духовности русского народа; пишет о символической утрате Победы в сознании русского человека как результате спровоцированных преступной властью вопросов о ее (победы) цене, сомнений; рисует образ русского народа, осмеиваемого Западом: «Ошеломленный, а затем брезгливо улыбающийся “цивилизованный мир” увидел небывалое дотоле зрелище: великий народ-победитель упоенно и остервенело растаптывающим свою собственную Победу»¹⁰. Роман В. Астафьева видится К. Мяло «отлитой в чеканную формулу» разрушительной идеологической тенденцией, ставшей русофобским «символом изменения общенациональной памяти о войне и Победе»¹¹. Критиком акцентируется зависимость писателя от разрушительной стратегии власти. Прагматический эффект очевиден: как и идеология власти, направленная, по мнению критика, на духовное уничтожение русской нации, не приемлема для народа, не приемлем для него и роман В. Астафьева, написанный в русле этой идеологии. Состав-

ной частью тактики является последовательное выведение в тексте статьи альтернативной, «своей» идеи патриотизма. Ее авторитет повышается критиком посредством сближения с древней литературой. Вневременность этических категорий почитания павших, благодарной памяти, присущей русским, дается как контраст проходящим, по мысли критика, конкретно-историческим ценностям в романе В. Астафьева. Подобный тип реализации стратегии отвержения присутствует в работах П. Ткаченко «"Входите тесными вратами..." Военная литература в изменяющемся мире»¹², «Крещение без креста»¹³, Ф. Быкова «Глотать, не подумав, опасно. Некоторые размышления о современном детективе»¹⁴. П. Ткаченко предвещает размышления о двух ветвях современной военной прозы обращением к полю идеологии, в котором вычленяет стратегию власти, направленную на уничтожение русской армии посредством идеи ложного гуманизма, «осмеяния высоких понятий патриотизма, долга, чести» (с. 205)*.

Подобно К. Мяло, представляющей от убеждений в интерпретации и оценке текста, В. Лютый осмысливает явление постмодернизма, считая его «дьявольской уловкой, склоняющей челове-

* Литература, по мнению критика, оказалась втянутой в «антиармейский психоз», послужила оружием в руках власти. Задаче выведения ангажированной прозы за пределы литературного поля служит тактика разоблачения (идеологии и идеологов, писателей): критик приводит факты резкой смены политических убеждений в прошлом диссидентствующих писателей, девальвирует провозглашаемую обличительной военной прозой установку на правду, приравнивая обличительную литературу и ортодоксальную по далекости от действительности, запрограммированности политическими задачами, пренебрежению художественностью; оценивает выбор чуждой позиции писателя как предательство; в обращении к конкретным текстам фиксирует их ангажированность (так, о романе О. Ермакова «Знак зверя» критик пишет: «Молодой сообразительный автор всего лишь зафиксировал то, что уже разлито в воздухе, что уже составляет новую идеологию, догмы которой не вписаны в партийные программы, но тем не менее определяют жизнь» (с. 207); о повести М. Смоляницкого «Осведомленный»: «слишком явны здесь идеологические задачи — "поклеп" на язык и литературу, на здравый смысл, на вкус, на те "общечеловеческие ценности", о которых подобный гуманизм вроде бы печется...» (с. 207).

ка к попустительству всему низкому и разрушительному»¹⁵. Критик использует тактику вписания негативной тенденции в негативный контекст: пишет об опасной общечеловеческой ментальной тенденции утраты Бога, слома иерархии духовных ценностей, берущей свое начало еще с эпохи Возрождения. Неспособность к вере, по мнению критика, и порождает постмодернизм, ставящий жизнь литературы над собственно жизнью, размывая всякие точки соприкосновения между ними.

В. Лютый девальвирует теоретический символический капитал постмодернизма. Он рассматривает теорию информации, концепцию «ничто», разоблачает иллюзорную философскую глубину этих оснований, прагматически акцентируя внимание читателя на простоте (а значит, естественности) собственных умозаключений, очевидности ошибок оппонентов. Общий вывод: постмодернизм — не искусство, а средство «пошлого манипулирования человеческим сознанием... путь инфернального расчеловечивания и распыления личностной основы»¹⁶.

Гносеологически В. Лютый подходит к постмодернизму с позиции жизнеподобия — главной в квалифицировании явления как произведения искусства («Являются действительным образным слепком реальности, в которой мы все вместе живем. Есть ли подобное вокруг нас и много ли такого?»¹⁷). Отвергая постмодернистский текст Акунина «Чайка», критик сопоставляет его с классическим вариантом, отмечая дефекты акунинского миромоделирования («Очевидно, что ушел чеховский психологизм и неоднозначность, появилась легко прочитываемая лапидарность обликов персонажей, их эмблематичность»)¹⁸. Он подключает к постмодернистскому произведению реалистический завершающий декод, и «“Чайка”-2 оказывается сгустком эгоистической любви к одному, иссушающей ненависти к другому и раздраженного равнодушия ко всем остальным. Никто не хочет выйти из личной судьбы и войти в судьбу иного <...> только чувство мести, только расчет»¹⁹.

Свой статус инициатора властных отношений осознает сама критика, наиболее явно в постмодернистских текстах, типичная постструктуралистская установка которых — борьба с разными

формами авторитарного/тотального. Так рождается третий тип интерпретации — *интерпретация вне власти*. Эта установка является смысло(тексто)образующей в критике В. Курицына 1990-х гг. Курицын размывает границы критического дискурса, разрушает его тоталитарность, обретая свободу от статуса авторитетной инстанции, от авторитарной (властной) позиции «над текстом»; добивается независимости от читателя (его фреймовых ожиданий, связанных с событием «встречи» с критическим текстом). В целом это установка на сопротивление тотальности сложившегося позитивистского представления о сути критической деятельности, которая направлена на познание смысла, авторской интенции, на декодирование, адекватность которого обеспечивается методологически. Курицын демонстративно уходит от понимания критического суждения как суждения, претендующего на общезначимость, отвергает понятия правды, истины, объективного как проявлений тотального. Установка на протест против тотального является именно познавательной, поскольку определяет ход интерпретации, которая направлена не на результат, а на процесс, не на реконструирование авторского замысла, а на прикосновение к нему.

По сути, критик переосмысливает идею интенциональности высказывания. В пределах традиционной позитивистской парадигмы высказывание интенционально и декодируемо. Декодирование содержания в поисках интенции, по мысли Курицына, бесплодно, источник интенции — не план содержания (в котором присутствует момент случайности, плывучести смыслов, либо наоборот тотальности), а способ организации высказывания²⁰.

Интерпретации Курицына направлены не на реконструирование смысла, а на попытку его неавторитарного порождения. Использование понятия стратегии в отношении к деятельности Курицына особенно точно благодаря его (понятия) внутреннему значению процессуальности: процесс осмысления для Курицына важнее результата. Такой вывод следует из сравнительного анализа структуры критических текстов автора, типологическим признаком которых являются разные формы отклонения от традиционно понимаемой логики рассуждения. За счет включения множества вставных

фрагментов (историй знакомства с автором/произведением, авторефлексий, ассоциаций, не связанных непосредственно с реализацией аналитического целеполагания, но отражающих процесс понимания) интерпретация теряет свою центростремительность, создавая эффект «топтания на месте», «кружения». Так, в работе «Любите сохранять добро» объектом внимания критика становится не собственно поэтическое творчество С. Богдановой, а комплекс чувств, ассоциаций, представлений, порожденных текстами молодого автора, о чем свидетельствует преобладающий объем «я»-центричных фрагментов критического текста. Заметки начинаются с развернутого упоминания об обстоятельствах знакомства с автором, имеющих свою интригу, конфликт, момент случайности и закономерности (автор переносит интерес от произведения к событиям его порождения (контексту), участником которых явился и сам Курицын). Затем Курицын пишет о мировосприятии современного человека, чьи чувства и телесность (а также вещи и жесты) «истончил» постмодернизм: «Хочется плакать над формой чашки, геометрией дождя, насекомой букашкой и атмосферным давлением: настоящее чудо, что мы можем это воспринимать и об этом говорить»²¹. Ощущение, порожденное текстами С. Богдановой, подается не как воздействие текста на читателя, а как наличествующее изначально, текст писательницы до этого момента не упоминается и не цитируется. В этом проявляется уход Курицына от тотальности художественного текста. Этому же эффекту способствует последовательность введения цитат в критический текст: они следуют за тем или иным наблюдением Курицына, выполняя функцию иллюстрации. Между цитатой и следующим фрагментом критического текста отсутствует видимая логическая связь: критик вводит фрагмент авторефлексии, пишет о собственном опыте восприятия деталей городского пейзажа («он бросается к тебе, как верный пес, и колышется, и дышит»²²). Интерпретация текста разворачивается в авторефлексивном плане повествования, в котором создается представление о мировосприятии, запечатленном в тексте и порожденном им. Невозможно точно определить, вживается ли Курицын в мировосприятие Богдановой и иллюстрирует его цитируемыми текстами

или пишет о себе, обращаясь к текстам-резонаторам. Установка на такое неразличение намеренна, об этом говорит следующая оговорка критика: «В определенных ментальных ситуациях путник — это я снова включаю свой опыт (выделено нами. — Ю. Г.) — способен так ахнуть московским блефующим панорамам, такой разворот пространства, такой плотный ватман на месте неба, что хочется свалиться на брусчатку и удариться лбом оземь в знак преданности — да хотя бы великому государству»²³. Курицын реконструирует не авторский замысел, заложенные в произведении смыслы, а собственный процесс восприятия и понимания литературного явления. Власть текста при этом понижается, но доминирование субъекта интерпретации не порождает новой тотальности, поскольку отсутствует претензия на общезначимость.

Письмо Курицына предполагает не развитие, приумножение смысла (не саму идею развития, перспективы), а остановку, описание, не завершение, а торможение. Символом тотального для Курицына является модель школьного варианта познания и транслирования информации. Образ школы/учительства/университета включается в тексты работ как знак спрямленного, а потому агрессивного (завершенного) знания. В статье «Великие мифы и скромные деконструкции» школьное знание — мифы школьного учебника, которые Курицын последовательно деконструирует. Школьные и университетские преподаватели в его статье «Готовь сани летом, а телегу каждый день» — проводники ставших клише формул («дескать, форма неотрывна от содержания»²⁴).

Установка Курицына на сопротивление/уход от различных видов тотального (власти) захватывает все компоненты критической деятельности: уровень художественного текста, на котором тотальное проявляется в форме интенции учительства, авторитетности (дискурса, идентификационной позиции автора), каноничности жанра; уровень критика, тотальное проявление которого возможно в статусе снимающего и порождающего смыслы, обладающего авторитетом профессионального читателя, воздействующего на читателя; уровень порождаемого критического текста, вероятное тотальное которого — в наличии прагматической цели, предполагающей

разную степень манипуляции читательским вниманием/сознанием/ожиданиями, идеологическое воздействие. Установка Курицына-постмодерниста в критике — установка на принципиальную незавершимость интерпретируемого.

Рассмотренные типы установок позволяют сделать вывод о том, что процесс интерпретации может быть понят как процесс более или менее свободного наполнения текста смыслами, или завершения потенциально заданного.

1.6.2. Завершение как включение в контекст

Произведение, не вписанное в литературный контекст/процесс, не получившее своеобразную «прописку» в нем, не встроено в охватывающую его систему структурных взаимосвязей, в том числе и общественных ценностных представлений (Ф. Водичка²⁵), в какой-то степени неполноценно. Критик в этом смысле завершает путь, который проходит текст от момента его рождения к отрефлексированному функционированию в литературном поле.

Следует, однако, заметить, что представление о литературном поле в так называемой современной «либеральной» критике не совпадает с видением «патриотов». Каждый из журналов «рисует» свой литературный пейзаж (Н. Иванова), в котором есть, условно говоря, «свои» и «чужие» авторы (эстетические течения, тексты). Каждый новый факт вписывается в «свой» пейзаж. Завершение здесь будет равно присвоению, означиванию как «свое» или «чужое»²⁶.

Очевиднее всего (в силу агрессивности) этот тип завершения как «прописки» проявляется в «патриотической» критике, которая использует различные тактики присвоения: включение нового литературного явления в «свое» поле ценностных координат, отвержение «чужого», актуализация границы «свое» — «чужое». Критика «Нашего современника» также использует стратегию захвата литературного феномена, присвоенного оппонентами, демонстрируя более гибкую тактику присвоения.

Примером вытеснения литературного факта в сферу «чужого» является критический отклик П. Богдана, опубликованный в «Молодой гвардии»²⁷. Основанием для вытеснения становится «предательство» В. Быкова, по мнению критика, усомнившегося в величии победы русского народа, судящего своего героя по ценностям общечеловеческим, не предусматривающим необходимость проявления жестокости в исключительных обстоятельствах. «Патриотической» критике свойственно судить не о тексте, а о писателе, его мировоззренческой позиции: «Сегодняшний В. Быков — это уже не ласковый сын, с нежностью прикасающийся к рубцам и ранам Родины-матери. Он сегодня — хирург-прокурор (иначе бы его повесть и не опубликовали в журнале “Знамя”), срезающий раны и посыпаящий их солью»²⁸. Доказательством антипатриотизма в отклике становится указание на приверженность писателя не национальным, а абстрактным общечеловеческим ценностям, отказ от героической русской истории: «...В. Быков, видимо, никогда не изучал глубоко и серьезно историю Отечества, а черпал информацию из “толстых” журналов, усиленно печатавших таких авторов, как Солженицын, Войнович, Аксенов, из вещания радиоголосов, субсидируемых спецслужбами»²⁹.

Н. Скатов в статье «За что мы не любим Некрасова»³⁰ ставит перед собой цель продемонстрировать антинародность демократической власти, опасность идеологического вакуума для нации как сознательной политики государства. Критик фиксирует идеологическую границу, отделяющую «чуждое» пространство власти и «свое» пространство, в ценностном плане близкое некрасовской народности. Используемая Н. Скатовым тактика в пределах стратегии — р а з о б л а ч е н и е (снятие героического, патриотического с государственной символики — флага, герба, представление чужого пространства власти как мимикрирующего, ложного, лишённого идеологической основы, опасного девальвацией традиционных ценностей)³¹. Функцию символической границы выполняет отношение к Некрасову, чья народность, размышления о судьбе ограбленного народа «нелюбимы» властью и элитой, но осознаются как возможная основа спасительной идеологии³² в «своем» про-

странстве. Власть предстает как постоянно перевоплощающаяся, перевертывающаяся, мимикрирующая, обладающая средствами для того, чтобы внушить привлекательность капиталистического и размыть представление о национальном, народном (в этом критик видит причину «нелюбви» современника к Некрасову).

Е. Ованесян, заявляя в качестве объекта исследования феномен «другой прозы», фиксирует главным образом ее отклонения от ценностной нормы (общечеловеческой, заведомо «своей» для читателя). Тактика разоблачения позволяет ему делить поле литературы, критики по линии предательства — верности, лицемерия — правдивости, ангажированности — оппозиционности. Е. Ованесян использует прагматически эффективные тактики, укрепляющие (в том числе в сознании читателя) необходимую границу: отождествление писателя и персонажа (в результате формируется образ безжалостного и равнодушного автора, духовно далекого читателю), эксплицирование подразумеваемого протеста читателя «другой прозы»³³, разоблачение суждений ангажированных критиков (акцентирует внимание на том, что Вайль и Генис живут в США, на противоречии между провозглашаемыми идеями, конструируемым художественным миром и собственным вполне комфортабельным стилем жизни³⁴), дистанцирование образа автора «новой волны» от архетипа бедного, но духовно богатого русского художника. «Другая проза» оценивается критиком как опасное литературное явление, имеющее своей целью нравственный, духовный распад нации. «Чужое» пространство литературы, критики, идеологии наделяется признаками сознательного отказа от реалистической классической традиции, признаком шизофрении, убогого философствования, псевдоинтеллектуализма, русофобии по контрасту со «своей» идеологией.

Итак, результатом вписывания произведения в тот или иной контекст становится приращение коррелятивных контекстуальных признаков, «своих» ценностных координат, актуальных для критического «лагеря». Это приращение также имеет вид завершения.

1.6.3. Номинация как завершение

«Другая проза», «городская проза», «женская», «деревенская», «концептуализм», «метаметафоризм» — эти и другие номинации во второй половине XX в. используются критикой для «прописки» новых литературных фактов (имен) в литературном процессе. Произведение получает контекст, статус в группе (произведение, имя первого ряда, второго, подражание), обрывает связями с неким множеством текстов — иными словами, завершается*. Номинация здесь — результат завершающей рецепции, когда явление/номинация уже существует и вбирает в себя новые литературные факты. Однако номинация может быть осмыслена и как процесс и в этом смысле изучена как отдельный тип завершения. Многочисленны факты, когда литература «делает» критику. Символизм порождает символистскую критику, постмодернизм — постмодернистскую. Новейшая литературная критика попыталась «создать литературу», развернув дискуссию о новом реализме, а также объявив о рождении «новой критики». Рассмотрим второе событие в интересующем нас аспекте.

В номинации «новая критика» слышится претензия на открытие нового поколения профессиональных читателей, вступивших на литературную арену и отличающихся иным (новым) критическим мышлением. Объявить об этом открытии успел Р. Сенчин, опубликовавший антологию «Новая русская критика. Нулевые годы»³⁵. Предваряет статьи «молодых» предисловие, в котором составителем акцентируется новизна представляемого читателю явления. Призванное задать вполне определенный ракурс восприятия последующих текстов, оно реализует как минимум две авторские задачи. Первая — аналитическая: обозначить типологические особен-

* На сегодняшний день сильным «завершающим» потенциалом обладает идея «нулевых». Литература «нулевых» — номинация, которая неизбежно спрямляет эстетическое и идейное разнообразие новейшей литературы, в то же время схватывает так называемый мейнстрим как, с одной стороны, типичные черты литературной практики, а с другой — как отражение ожиданий самой критики.

ности новой критики «нулевых», доказать новизну; вторая — прагматическая: сформировать у читателя представление об уникальности и одновременно закономерности обновления критического мышления. Если воплощение второй задачи потребовало использования ряда прагматических приемов, обладающих высоким внушающим потенциалом, то аналитика вышла не столь эффективной. Слухи о расцвете критики оказались преувеличенными. Тем не менее в статьях Р. Сенчина, В. Пустовой ряд имен и признаков, мыслимых как новые, объединились, были схвачены номинацией «новая критика» (или «критика нулевых»). Явление оказалось представлено (завершено) как некое целое. Как именно происходило это завершение?

В аннотацию к книге Р. Сенчин выносит фрагмент из предисловия, тем самым удваивает, прагматически усиливая, мысль об исключительности явления критики «нулевых»: «Без преувеличения можно сказать, что сегодня мы переживаем расцвет литературно-критической мысли, быть может, сравнимый с 60-ми годами XIX века... 60-ми годами XX-го...»³⁶. С. Шаргунов, В. Пустовая, Д. Маркова, А. Ганиева, А. Рудалев и другие «новые критики» соседствуют в тексте с именами классиков литературно-критической мысли (Н. Добролюбов, Н. Чернышевский, Д. Писарев, В. Кожин, Л. Аннинский и др.) как равновеликие, что неизбежно задает установку на восприятие последующих текстов как концептуально важных, значимых культурных фактов.

Тот же эффект возникает благодаря экспрессивному обозначению географии молодой критики: «Впечатляет география. Молодые критики... живут не только в Москве. <...> Это значит, что у нас вновь, после культурной раздробленности 90-х, появилось единое литературное поле, происходит обмен идеями, мыслями...»³⁷ Р. Сенчин последовательно выстраивает оппозицию «было — стало», положительно окрашивая второй ее член. Молодая критика означает как источник, гарант, строитель единства, а «нулевые» — не только как переломный этап, но и как начальный этап обновления.

Предисловие к антологии, опубликованные в ней и в «толстых» журналах в 2000-е гг. статьи метакритического плана позволяют выделить те типологические черты «критики нулевых», которые провозглашаются в качестве новых и схватываются номинацией «новая критика».

Типичными качествами нового поколения критиков, по мнению Р. Сенчина, являются «серьезное отношение к литературному произведению», «желание увидеть писателя вновь властителем дум», желание «помочь людям жить осознанно, с целью»³⁸.

«Новых критиков» связывают с интересующим их объектом — «новым реализмом» (все статьи сборника так или иначе касаются этой темы). В обсуждении книги «Новая русская критика» на сайте Центра новейшей русской литературы Р. Сенчин в качестве объединяющего начала называет серьезность отношения к миру, опыт провинциалов и любовь к «реализму с добавлениями»³⁹, имея в виду «новый реализм». С. Сиротин прямо заявляет о том, что отношение к «новому реализму» невольно становится отправной точкой самоидентификации молодых критиков — возможно, в этом и состоит вся его специфика⁴⁰.

Еще одна типологическая черта — негативное отношение к постмодернизму. Идентификация от противного осуществляется по линии оппозиций: отжившее — перспективное, прошлое — будущее, устаревшее — соотносимое с современными реалиями, игра — подлинность.

«Новые критики» (это особенно отчетливо проговаривается) — критики с выраженной гражданской позицией. «Что удивительно, большинство критиков нового поколения — государственники. Они хотят видеть Россию крепкой, сильной, народ богатым и духовно, и материально, людей — активными гражданами»⁴¹. Эта провозглашаемая активность, по мнению Д. Бака, выражается в одержимости молодых критиков не просто высказаться, а повлиять своим высказыванием на реальность⁴². Р. Сенчин последовательно конструирует образ нового критика-наставника, проводника, того, кто «покажет и объяснит, и направит взор дальше, куда литература

еще не зашагнула, но, по всем приметам, вот-вот должна»⁴³. Обратим внимание на заключенную в этом образе установку восприятия критики нулевых как критики, которая обладает знанием в ситуации растерянности, неопределенности категорий, явлений, эстетических критериев, неопределенности самого статуса критики.

Требование актуальности и выражения гражданской позиции, четкого этического идеала объявляется важнейшим критерием оценки художественного текста у «новых». Это подтверждается рядом заявлений самих критиков. Так, для А. Рудалева литература вне нравственной проблематики — «усредненная планка» (статья «Письмена нового века»⁴⁴). Для М. Свириденкова четкость идеала приравнивается к доступности: молодые «обязаны писать правду», и «писатель не должен перекидывать на читателя работу по раскрытию образов»⁴⁵.

Насколько эффективным оказался наблюдаемый нами до сих пор процесс самозавершения, осуществляемый молодым поколением критиков, покажет время, однако уже сейчас очевидно, что продвижение новой номинации не всегда подтверждается фактами и, как следствие, встречает сопротивление у самих же критиков. Не случайно заявление Н. Ивановой: «Критика “нулевых” строит литературу, напоминая сумасшедшего, который издает указы по палате № 6. ... Критериев нет, профессии как школы — нет, вкуса нет, эстетической совести как категории тоже нет. Бездоказательная, неаргументированная, продажная, размалеванная, кривляющаяся, циничная и безапелляционная, приятельская и все равно (или — за все это?) ненавидимая писателями, критика вызывает в лучшем случае — равнодушие»⁴⁶. Тем не менее как особая форма завершения процесс номинации имеет место быть и представляет интерес прежде всего как прагматически выстраиваемый конструкт.

1.6.4. Завершение = внушение

Критическая деятельность — прагматический коммуникативный феномен, проявляющийся в некотором классе ситуаций коммуникативного взаимодействия, в которых коммуникатор, руко-

водствуясь конкретными практическими целями, озабочен доведением до сведения адресата определенной информации. Установка на читателя является структурообразующей в критике. Прагматическая интенция критика направлена на ценностные, общественные и другие ориентиры/стереотипы реципиента, возможно, с целью изменить их или внушить свои (свои критерии оценки как истинные, свое представление об общественной проблеме, нашедшей отражение в произведении, как верное) и на то возможное представление/суждение о произведении, которое уже имеется в сознании реципиента.

З а в е р ш и т ь в данном контексте — значит скорректировать и дооформить образ произведения в сознании читателя, задав оценку или сформировав необходимый критику ценностный ракурс чтения. Условно говоря, критик набрасывает свою ценностную сетку на текст и продвигает его читателю в нужном виде, актуализируя собственную оценку или вербализуя прагматический подтекст «месседжа» писателя. Рассмотрим завершающую стратегию С. Куняева, которая проявилась в его статье «Самая жгучая связь»⁴⁷.

Задача С. Куняева-критика — сформировать в сознании читателя представление о поэзии Б. Бурмистрова как об истинно народной поэзии. Прагматические приемы идеологически направленного завершения литературного явления несложно выявить. Они «активируют» ценности, составляющие символический капитал патристической критики. Так, не случайна в статье биографическая деталь: место рождения Бурмистрова — Кемеровская область. Если город (центр, Москва) для патриотов — это прежде всего пространство, в котором сосредоточена власть, ассоциативный комплекс которой включает негативные коннотации «антинародная», «преступная», «фашиствующая», «жидовская», «антирусская», «продажная» и т. п., то провинция — пространство, оживленное русской природой, народными традициями. Духовная чистота выходцев из нее позволяет им говорить правду без оглядки на покровителей, сохранять близость народу (народной языковой стихии, традициям). Про-

винция в текстах критиков-«патриотов» проста и простодушна в отличие от центра, порождающего мнимые сложные эстетические концепции, которые теряют смысл. Это пространство, которое обладает способностью рождать истинных писателей (в противоположность центру-убийце). Критик рассчитывает на читательскую установку: тексты сибирского автора — значит, пропитаны по-настоящему народным.

Пословица «Жизнь прожить не поле перейти» является своего рода скрепой статьи критика. В судьбе и текстах Бурмистрова Куныев обнаруживает те нравственные и духовные опоры, которые дают читателю ответ на вопрос, как преодолеть трудности жизненного пути. Эти опоры — семья, преемственность поколений, труд, народ, родина, вера — являются истинно народными в координатах «патриотической» критики.

Убеждает читателя в истинной народности текстов поэта и сравнение С. Куныевым русской и западной системы ценностей. Русская душа, по мнению критика, глубже, это подтверждают произведения Бурмистрова с их культом семьи: «Если семьи, родные для какого-нибудь умного немца всего лишь числа “дурной бесконечности”, то для нашего русского поэта — передача вечного тепла из ладони в ладонь, из губ в губы, из очей в очи»⁴⁸. Обращение Бурмистрова к теме родной природы подается читателю в сближении с именем Л. Толстого и его идеей «скрытой теплоты патриотизма», А. Твардовского, Н. Рубцова.

С. Куныев акцентирует внимание на том, что труд в стихах Бурмистрова не индивидуальный, но всеобщий («народная трудовая слава»). Критик последовательно отождествляет мысли, чувства, опыт автора, отразившиеся в тексте, со всеобщими переживаниями: «он такой же, как все»; «как это все знакомо нам, русским людям из простонародья»⁴⁹. Критик так представляет читателю поэзию Бурмистрова, что в сознании реципиента она обретает цельный, завершенный образ истинно народной, понятной, своей.

1.6.5. Завершение как дорисовка портрета писателя

Литературный портрет как жанр литературной критики призван создать образ художника на материале его биографии или произведений. В концепции личности обнаруживаются представления критика(и) о творце вообще, о гражданине, о нравственно-духовных основах человека. Идеальная модель не просто предполагается, она становится структурообразующей для данного жанра. Такой установкой, например, в славянофильской критике становится идеальный вариант народности, вследствие чего сам портрет приобретает проповеднический, проблемный пафос. В портретах И. С. Аксакова «Ф. И. Тютчев», «Несколько слов о Гоголе», И. В. Киреевского «Е. А. Баратынский» подчеркивается, что каждый из этих писателей является носителем, «двигателем» русского народного самосознания. И все приемы создания портрета «работают» в этих текстах на завершение образа народного писателя.

Завершение образа автора в сознании читателя чаще всего в перспективе идеальной модели, прояснение его эстетической, идейной, нравственной позиции является типичным и для современного литературного портрета. В патриотической критике техника завершения связана с использованием инвариантного героического сюжета. Экспозиция таких портретов формирует у читателя установку восприятия писателя как «положительного героя» (перечисление достоинств личности, яркого воспоминания, соотнесения фигуры автора с классиком, высокой оценки художественного произведения). Затем вводится информация о драматическом прошлом писателя, чаще всего связанном с давлением Системы, выполняя функцию своеобразного «испытания», которое стойко, сохраняя верность жизненным нравственным принципам, переносит герой. Жизнь героя описывается как борьба, сопротивление врагу (диссидентским кругам, прозападным изданиям, власти, чиновникам, антирусской элите, шестидесятникам-западникам). Смерть героя чаще всего описана как подвиг. Финал статей-портретов всегда героически пафосен. Акцентируется народность писателя, верность избранным идеалам⁵⁰.

Завершающую функцию этой сюжетной схемы доказывают примеры ее использования в случаях, если писатель по каким-либо критериям не вписывается в типичный для критики образ писателя-героя, носителя утверждаемых журналом нравственных принципов. Осуществляется «подгонка» под образец. Так происходит с образом С. Наровчатова. Позиция С. Наровчатова-атеиста противоречит принципу православия как компонента общенациональной идеи, провозглашаемой «Нашим современником». Л. Лавлинский вносит коррективы в образ, обращает внимание читателя на то, что «Евангельские истины... всегда жили в глубине его души, несмотря на то, что кровавая реальность как бы постоянно их опровергала», на «христианскую Истину во внутренней логике художественных образов»⁵¹ поэта, приводит в доказательство образы и лексические обороты из Священного Писания в текстах С. Наровчатова.

В критике В. Бондаренко вычленяются несколько сюжетов, в которые вписывается творческая и жизненная биография писателей: сюжет испытания, сюжет «блудного сына», сюжет скрытой подлинности⁵². Это своего рода «сюжеты завершения» образа «своего» писателя.

Момент завершения образа писателя исторически изменчив, а «возвращение» к писателю прошлого антропологически любопытно в аспекте следующих вопросов: какие ответы дает личность и творчество классика? каким видится классик в свете актуального настоящего? как настоящее по-своему завершает его образ?

Так, на рубеже XX—XXI вв. А. Блок вызывает интерес толстожурнальной критики. В большей степени критику интересуют не тексты писателя, а мироощущение, судьба художника, жившего в схожей ситуации слома веков. Его судьба видится современнику «показательной». Так, В. Огнев пишет: «Фигура А. Блока здесь... показательнее других судеб»⁵³. По мнению критика, сближает Блока и современного человека общий вопрос, ощущение надежды и отчаяния: «“Россия будет великой. Но как долго ждать и как трудно дожидаться” (1917) ... повторяем это и мы. Доколе?»⁵⁴. Ментальную связь поэта с современным человеком улавливает А. Немзер

в своей статье «Август двадцать первого»⁵⁵. А. Блок, как и человек конца XX в., по мнению критика, жил ожиданиями нового, которое так и не наступило, был готов принять перемены, верил, что они станут залогом новой жизни, был устремлен в будущее.

Современником называет Александра Блока В. Калашников в статье «Смерть Блока», предваряя свои рассуждения следующим высказыванием: «Речь пойдет о трагедии человечности в Блоке и во всей нашей эпохе»⁵⁶. Блок, в интерпретации критика, оказывается поэтом, который острее других почувствовал трагичность эпохи, интуитивно осознал недоступное другим. Опыт этого постижения истины, как представляется, и интересен современному читателю.

Для критиков-патриотов А. Блок не входит в число «своих» писателей. Вполне естественно поэтому, что в этой критике Блок «завершится» как поэт, которому недоступно знание. Ю. Павлов, посвятивший Блоку статью «В растерзанном сердце моем: тема Родины в лирике А. Блока»⁵⁷, пишет о двойственном в Блоке: с одной стороны, соединение «боли, жалости, любви к Родине», с другой — «непонимание, неприятие ее сути», «природно-антуражное восприятие страны», оторванность от национальных корней, все это «мешает понять главное — суть, дух»⁵⁸ Родины.

В ситуации социальной пассивности современного человека, отчужденности и дистанцирования от истории жизненная позиция, мироощущение Блока видятся критикам наиболее истинными, верными. Блок, по мнению В. Калашникова был верен своему пути, погрузился «в поток становления... истории, вдохнул... ветер перемен»⁵⁹. Современное поколение, по мысли критика, непричастно духу времени, оно живет в «разлагающемся мире» и не стремится это изменить. Автор задается вопросом: что делать нашему поколению? И ответ находит в судьбе Блока: быть личностью, принять жизнь, «утвердить бытие, утвердить свою волю к Преображению»⁶⁰. Уроки А. Блока пытается сформулировать В. Огнев⁶¹. Главный урок — соединение, слияние с эпохой. Блока, по его мнению, «отличает не только гениальность, а неразрывное, чаще трагическое, ощущение личной причастности творимой истории»⁶².

Как видим, создание портрета писателя связано с его «присвоением», когда завершающая стратегия строится на главном вопросе: дает ли ответ классик или современник на вопросы Новейшего времени?

1.6.6. Завершение как реконструирование текстопорождающих установок

Завершение текста может быть понято и как выявление текстопорождающих оснований, реконструкция творческого акта — того, что не рефлексруется автором или существует в тексте имплицитно. Нерефлексуемость (или слабая рефлексуемость) этих установок и есть та неполнота представления о литературном явлении, которая заполняется критиком. В этом смысле критик завершает неявленное до конца.

В большинстве статей, посвященных анализу отдельных произведений, имеет место стремление критика определить познавательные, духовные, эстетические, психологические основания миромоделирования того или иного писателя. Так, М. Золотоносов, рассматривая актуальный аспект смысла в произведениях Н. Кононова, связанный с темой жизни и смерти, исследует особенности мировоззрения поэта, познания им феномена смерти. Критик приходит к выводу о том, что такими гносеологическими основаниями являются картезианство Н. Кононова и неактуальность для него индивидуального («романского») в восприятии вещи⁶³. Вычленение этих оснований позволяет критику объяснить особенности строфики, метафорики, интерпретировать отдельные произведения поэта, объяснить причину безразличия автора к выстраиванию коммуникации с читателем, приблизиться к определению типа самоидентификации Н. Кононова.

Б. Колымагин обнаруживает основание миромоделирования в поэзии И. Ахметьева в принципиальной настройке поэтического мышления поэта на повседневность⁶⁴, а В. Кротов — в настройке на карнавал⁶⁵. Е. Иваницкая, исследуя прозу А. Мелихова, прихо-

дит к выводу об актуальности для авторского мышления постмодернистских оснований восприятия и познания бытия⁶⁶. Психолого-гносеологические основания творчества исследуют Б. Филевский (смену коммуникативного кода в прозе Р. Погодина критик видит в обостренном переживании писателем потери «своего времени», «своей реальности»⁶⁷), В. Воздвиженский (объясняет трансформацию образа Терца как персонажа-двойника А. Синявского потребностью писателя к самораскрытию⁶⁸), М. Краснова (особенности миромоделирования Б. Хазанова объясняет той экзистенциальной ситуацией перелома, ощущения отсутствия настоящего, которую пытается художественно исследовать автор⁶⁹).

Кризис идентичности и поиски выхода из него являются, по мнению Н. Ивановой, общим текстопорождающим основанием позднего творчества Ч. Айтматова, Ф. Искандера, А. Кима. Писатели для критика становятся персонажами, чьи сюжетные линии развиваются параллельно, демонстрируют разные мировоззренческие пути разрешения внутреннего конфликта «имперское — постсоветское». Статья делится на две части. В первой Иванова рисует общие для трех авторов обстоятельства, приведшие к кризису национальной идентичности («выброшенные из своих ролей, своих амплуа, своих гнезд», «культурного дома»⁷⁰), как свойственные вообще постсоветской действительности, в том числе литературной. Критик объединяет «персонажей» по общности изначальных обстоятельств их творчества как имперских (но не по идеологии) писателей: (привилегированное положение, небдительность цензуры, печатались в центральных журналах, быстрая известность, положение имперских писателей с имперской стратегией (эзоповым языком), двойное дно национального колорита, остро переживают перестройку, распад Союза не как освобождение). Во второй части статьи Иванова уходит от типологии к персоналиям. У каждого писателя свой опыт мучительного переживания кризиса, свои варианты выхода из него и конструирования нового хронотопа: у Искандера — хронотопа национального, прошлого рая, дома, у Айтматова — космического, у Кима — фантастического, полуантичного мира, пост-

апокалиптического бытия. Критика мало интересуют герои, сюжетные коллизии произведений писателей, ей важно увидеть в текстах отражение авторских поисков идентичности, экзистенциальных переживаний*: «Сознательно или бессознательно, но в “Пшаде”, одной из наислабейших вещей, Искандер приоткрыл и свой собственный кризис идентичности, утрату языка... идентичности идеологической... раскрыл свой собственный поиск и религиозной идентичности»⁷¹; «герой Кима, в котором внимательный читатель обнаружит множество следов автопсихологической нюансировки...»⁷²; Иванова проясняет, как, посредством какого чувства писатели «обнаруживают себя». Этим ощущением оказывается «выброшенность» — географическая, языковая, культурная.

Параллельно в статье развивается второй сюжет. Н. Иванова пишет: «Меня интересовал не... литературный результат, а сам — выраженный при помощи литературных средств — поступок. Мне важно то, что в несовершенных, мягко говоря, текстах с к а з а л о с ь (выделено автором. — Ю. Г.) — иногда волею, иногда за пределами воли авторов»⁷³. Это замечание критика можно интерпретировать как стремление проникнуть в мир экзистенциальных переживаний авторов и таким образом декодировать текст. В то же время это не только обозначение критиком автороцентричности своей стратегии. Ивановой важно в конкретных опытах переживания кризиса увидеть ментальное свойство человека, живущего во время слома имперского. Но более всего важно увидеть в этих опытах варианты ответов на вопросы: кто я? каковы способы вы-

* В своей логике Иванова доходит до крайности, видя в образе Филофея, героя «Тавро Кассандры», компенсацию Айтматовым потери идентичности воображаемой властью над человечеством. В тексте романа Филофей не претендует на власть. Как тотального властителя, контролера его воспринимает обезумевшее общество, не способное воспринять смысла открытия монаха-философа. Однако для Ивановой соблазнительно высокую «карту идентичности» Айтматова (имел более высокий статус в советском официальном литературном и политическом мире, расставание с которым болезненнее, чем у А. Кима или Ф. Искандера) подвести под амбициозный проект выхода из кризиса.

живания/существования/присутствия в ситуации кризиса/перелома/конца? Сопрячь их со своими экзистенциальными переживаниями. В этом сопряжении зарождается конфликт внутреннего «сюжета». В этом смысле в последних произведениях Искандера, Айтматова, Кима «сказалась» невострребованность пути анализа, «выговаривания», возвращения к себе (в большей степени у Кима и Айтматова). «Ответы» писателей не совпали с ожиданием критика и выстраиваются по близости/удаленности от возможного ответа. Выход Айтматова осмысливается как амбициозный, Искандера и Кима — как искусственно эффектный.

Сопряжение Н. Ивановой чужих «ответов» со своими — иллюстрация другой формы завершения текста, которую предполагает интерпретация как акт самопонимания.

1.6.7. Завершение как самопонимание

Исходя из представления о том, что понимание — это в первую очередь понимание себя, Г. Гадамер приходит к мысли о том, что в акте интерпретации как онтологической встрече осуществляется самоутверждение интерпретатора.

Истолкование здесь принимает вид вычленения из художественной структуры «ответа» (в виде идеи, жизненного ориентира, судьбы героя как возможного варианта осознанного, (не)истинного бытия).

Критик находится в сходной со множеством читателей гносеологической ситуации, когда необходимо без опоры на идеологию, на «костыли» мифов познавать мир и себя. В этой ситуации критические тексты, ориентированные на вопрос «кто есть я?», представляющие ответы на этот вопрос, отражающие и осмысливающие (само)интерпретационные процессы в социуме (и в литературе), оказываются для непрофессионального читателя ориентирами, ушащими не жить, а понимать/интерпретировать.

«Вопрос» критика определяет тот аспект анализа и тот содержательный план текста, который будет актуализирован. Для критики рубежа XX—XXI вв. значимым является следующий: «Како-

вы способы выживания/существования/присутствия литературы в ситуации кризиса/перелома/конца?»⁷⁴. Н. Лейдерман и М. Липовецкий формулируют этот вопрос так: «Как жить внутри хаоса?». Этот вопрос, на наш взгляд, коррелирует с тем инвариантным, который определяет (само)интерпретационные усилия критики 1990-х: «Что есть Я?». Критику интересует момент (само)идентификации литературы, которая находится в схожих с литературной критикой обстоятельствах. Для критики опыт литературы — это прежде всего возможный вариант ответа на тот экзистенциальный «вопрос», который актуален в 1990-е гг. как никогда. Этот «вопрос» определяет угол литературно-критического зрения на литературную ситуацию. Ответы, которые дает литература (в соответствии с видением критики «Знамени»), могут быть сгруппированы по стратегиям выживания: адаптация успешных стратегий (масс-лита, литературных течений, переживших кризисный культурный этап (период Серебряного века)); уход от реальности, сопряженной с кризисом (мистицизм, гротеск, постмодернистский релятивизм); поиск новых форм самопрезентации, скрытых языковых резервов (в поэзии); осмысление обновившейся действительности, диалог с хаосом. Критика «Нового мира» представляет и другие варианты: поиск и утверждение духовных скреп, ценностных ориентиров; утверждение необходимости возвращения от социоцентризма к человеку; активное преодоление негативного/неперспективного опыта поколения; обращение к опыту классической литературы, ее оптике.

Критика 1990-х интерпретирует литературные явления, «вычитывая» тот актуальный смысл, на который критика ориентируют пресуппозиции, сформированные в ситуации кризиса (самоидентификации, литературоцентризма). Тип мышления, настроенный на вычленение, осмысление кризисности/катастрофичности собственного и всеобщего бытия, называют «катастрофическим мышлением»⁷⁵. Носитель такого типа мышления в критике схватывает те немногочисленные «ответы» (варианты обретения смысла, выхода из экзистенциального тупика), которые дает литература. Так,

К. Степанян выходит к понятию «центра» мира, фиксирует варианты его заполнения (исходя из литературных «ответов») — сам человек, другая личность, идея, Бытие. Последний вариант центра оценивается критиком как истинный: «Если же в центре мира находится Бытие, безмерно высшее тебя самого, но не враждебное, а родственное тебе ... тогда сразу становится ясно: все действительно едино: и тот мир, и этот...»⁷⁶ Интерпретируемые им произведения В. Пелевина, Ю. Буйды должны убедить читателя в иллюзорности других вариантов.

Т. Касаткина, приходя к своему варианту обретения реальности, остается, по сути, в области литературы, отношений между автором и героем: «Выход один — в предстоянии, в том, что в библейских текстах называется “ходить перед Богом”. Поднявшему глаза горе, восстановившему связь с истинным Другим автору предоставляется сразу же некоторая свобода от и по отношению к его герою», только в финале преодолевая границы этой области: «Не для бегства от реальности, но для создания реальности нужен человеку и автору другой. Если ты хочешь узнать нечто достоверное о мире, а не заблудиться в собственных миражах, не смотришь в зеркало — посмотри в другие глаза»⁷⁷. «Ответ» И. Роднянской также актуален прежде всего в связи с текстом В. Пелевина: «Другое дело: признать, что мир — существует. Тогда утрата его венцом творчества, человеком, падение в истребительный огонь мнимостей, о чем так красочно поведал Пелевин, — тревожный цивилизационный тупик, обман, из которого императивным образом велено выбирать и поодиночке, и сообща. Раскусить обман можно, только сравнив его с безобманностью»⁷⁸, но может быть прочитан и как обращение к современнику.

Литературно-критическая рецепция «ответа» (его экспликация, осмысление и соотнесение с собственным видением) принимает вид самоинтерпретации, осложненной обращением к онтологическим, экзистенциальным вопросам.

Как было отмечено выше, коммуникативная ситуация, в которой функционирует критика, «вопрос», набрасываемый ею на литературную действительность, определяет выбор художественных

произведений и вычленяемый критиком актуальный аспект содержания текста. Критика обращает внимание на произведения, авторы которых ориентированы на поиск «стяжек», скреп, опор, позволяющих героям обрести душевное равновесие. Объектом внимания становятся также примеры успешных стратегий (в постмодернизме, масслите, лирике). Из литературного потока критика вычленяет литературные явления, связанные тенденцией обращения к испытанным литературным формам, классике как варианту преодоления кризиса. В то же время критика либеральных журналов внимательна к кризисным моментам в драматургии, современной прозе, постмодернизме, деятельности журналов. Исследуются варианты самоидентификации, поиски новых форм, языковых резервов с целью активизировать диалог с читателем, выстроить процесс художественного постижения бытия и самопознания в новых социокультурных условиях жизни литературы и читателя. Наконец, наибольшее внимание критика обращает на произведения, герои которых переживают, (не) преодолевают обстоятельства, сходные с теми, в которых находится критика: слом ценностных ориентиров, безпорность, утрата ощущения реальности, связи с настоящим, одиночество. Такие вычленяемые содержательные планы характерны для каждого журнала, но степень их актуализации отличается.

Итак, литературная критика как процесс завершения текста в сознании реципиента — деятельность по смыслополаганию, ограничиванию, заполнению, реконструкции, договариванию, приращению, номинации.

Однако описанными нами формами данный феномен не ограничивается. Так, например, представляется возможным говорить о завершении как реконструкции возможных интертекстуальных связей. Интертекстуально открытый текст «разгадывается» критиком, который очерчивает круг возможных отсылок, восполняет/завершает его образ в сознании читателя. Завершенность может быть изучена и в гендерном аспекте. Существует мнение о том, что мужское письмо предполагает использование законченных формулиро-

вок и понятий, тогда как писать для женщины — значит длить ситуацию незавершенности и бесконечности в тексте. В женском тексте нет и не может быть ни начала, ни конца; такой текст не поддается присвоению. Л. Иригарэ в своей работе «Пол, который не единичен» пишет: «Бесполезно ловить женщин на точном определении того, что они подразумевают, заставляя повторить, чтобы смысл проявился. Они уже куда-то ускользнули из дискурсивной машинерии, где вы рассчитывали их застать врасплох. Спросите настойчиво, о чем они думают, и они смогут ответить лишь: ни о чем. Обо всем»⁷⁹. Мысль Л. Иригарэ оправдывает незавершенность нашей попытки завершить незавершенное.

¹ См., например: *Абрамовских Е. В.* Дефиниция понятий незаконченного и незавершенного произведения // Нов. филол. вестн. 2007. Т. 5, вып. 2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/definitiya-ponyatiy-nezakonchennogo-i-nezavershennogo-proizvedeniya>; *Гиришман М. М.* Литературное произведение. Теория художественной целостности. М., 2002; *Гринцер П. А.* Неоконченное произведение // Мировое древо : междунар. журн. по теории и истории мировой культуры. 1997. № 5; *Леонтьев А. А.* Язык, речь, речевая деятельность. М., 1969; *Корман Б. О.* О целостности художественного произведения. М., 1977; и др.

² *Горнфельд А.* О толковании художественного произведения // Вопр. теории и психологии творчества. Харьков, 1912. Т. 7. С. 11.

³ См.: *Fish S.* Literature in the Reader: Affective Stylistics (1970) // Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism / ed. by P. Jane. Tompkins, 1980. P. 70–100.

⁴ *Костырко С.* О критике вчерашней и «сегодняшней». По следам одной дискуссии // Новый мир. 1996. № 7. URL: http://magazines.russ/novyi_mi/1996/7/litkri1.html.

⁵ *Новиков В.* От графомана слышу! // Знамя. 1999. № 4. URL: <http://magazines.russ/znamia/1999/4/nov.html>.

⁶ *Костырко С.* О критике вчерашней и «сегодняшней».

⁷ *Костырко С.* От первого лица. Три профиля на фоне поколения // Новый мир. 1995. № 6. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/6/kost.html.

⁸ *Роднянская И.* Герменевтика, экспертиза, дегустиация, санэпиднадзор // Новый мир. 1996. № 7. URL: http://magazines.russ/novyi_mi/1996/7/litkri2.html.

⁹ См.: *Мяло К.* Мертвых проклятья // Наш современник. 1995. № 6.

¹⁰ Там же. С. 186.

¹¹ Там же.

¹² *Ткаченко П.* «Входите тесными вратами...»: Военная литература в изменяющемся мире // Наш современник. 1996. № 1.

¹³ *Ткаченко П.* Крещение без креста. Современная проза о несовременной армии // Молодая гвардия. 1995. № 5/6.

¹⁴ *Быков Ф.* «Глотать, не подумав, опасно»: Некоторые размышления о современном детективе // Наш современник. 1998. №11/12.

¹⁵ *Лютый В.* Козье копытце // Наш современник. 2001. № 10. С. 269.

¹⁶ Там же. С. 270.

¹⁷ Там же. С. 267.

¹⁸ Там же. С. 277.

¹⁹ Там же. С. 279.

²¹ *Курицын В.* Любите сохранять добро // Октябрь. 1996. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1996/11/kuri.html>.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ *Курицын В.* Готовь сани летом, а телегу каждый день // Октябрь. 1997. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/10/kuritic.html>.

²⁵ *Vodička F. P.* Die Struktur der Entwicklung. München, 1976. S. 319.

²⁶ Более подробно о тактиках присвоения литературного поля см.: *Говорухина Ю. А.* Русская литературная критика на рубеже XX—XXI веков. Красноярск, 2012.

²⁷ *Богдан П.* За сколько продается Василь Быков? // Молодая гвардия. 1994. № 8.

²⁸ Там же. С. 268.

²⁹ Там же. С. 269.

³⁰ *Скатов Н.* За что мы не любим Некрасова // Наш современник. 1992. № 6.

³¹ Там же. С. 188—190.

³² «Некрасов нашел ту, которая утверждает человека в другом, личное в коллективном, разрешает частное в общем. И (пусть, так сказать, в идеале) доказал это, ибо истинное искусство и есть, может быть, самое абсолютное доказательство самых разнообразных истин» (см.: Там же. С. 191).

³³ Это заметно в следующем отклике Е. Ованесяна: «“Родителей я сожгла”, — читаем мы дальше в “Своем круге” бестрепетное сообщение то ли Петрушевской, то ли ее персонажа и тут уж не выдерживаем: настолько кощунственны и в то же время нарочиты эти слова» (см.: *Ованесян Е.* Творцы распада (тупики и аномалии «другой прозы») // Молодая гвардия. 1992. № 3/4. С. 250).

³⁴ «Но все-таки считаю своим долгом заверить наверняка обеспокоенных читателей, что Т. Толстая находится в прекрасной физической форме, без каких бы то ни было отклонений, присущих ее персонажам. Вот совсем

недавно, прожив в Америке с семьей целый год, она ненадолго приезжала в Москву — погостить перед тем, как уехать в США еще на год» (см.: Там же. С. 252).

³⁵ Новая русская критика. Нулевые годы / сост. Р. Сенчин. М., 2009.

³⁶ Там же. С. 4—5.

³⁷ Там же. С. 5.

³⁸ Там же. С. 6.

³⁹ Обсуждение книги «Новая русская критика: нулевые годы». URL: http://www.cnrl.ru/index_news_klub03.html.

⁴⁰ Сиротин С. Испытания новой критики // Октябрь. 2009. № 12.

⁴¹ Сенчин Р. Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов // Дружба народов. 2010. №1. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/sc13.html>.

⁴² См.: Обсуждение книги «Новая русская критика: нулевые годы».

⁴³ Новая русская критика. Нулевые годы. С. 3.

⁴⁴ Рудалев А. Письмена нового века // Новая русская критика. Нулевые годы...

⁴⁵ Свириденков М. Ура, нас переехал бульдозер! // Новая русская критика. Нулевые годы. С. 48.

⁴⁶ Иванова Н. История последней «оттепели» [Электронный ресурс]. Ч. 1 : Критика ускользающая. URL: <http://www.liberty.ru/groups/Intellektualy/Istoriya-poslednej-ottepeli-.CHast-pervaya>.

⁴⁷ Куняев С. Самая жгучая связь // Наш современник. 2011. № 9. URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/archive/2011/n9/1109-24.pdf>.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Подробнее об этом сюжете см.: Говорухина Ю. А. Русская литературная критика на рубеже XX—XXI веков. Красноярск, 2012.

⁵¹ Лавлинский Л. Шаги истории // Наш современник. 1999. № 11. С. 261.

⁵² Подробнее об этом: см. Говорухина Ю. А. Русская литературная критика на рубеже XX—XXI веков.

⁵³ Огнев В. Уроки Александра Блока // Дружба народов. 2007. № 9. С. 195.

⁵⁴ Там же. С. 201.

⁵⁵ Немзер А. Август двадцать первого [Электронный ресурс] : к 80-летию смерти Блока и убийства Гумилева. URL: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/blogum.html>.

⁵⁶ Калашников В. Смерть Блока // Дон. 1995. № 7. С. 237.

⁵⁷ Павлов Ю. В растерзанном сердце моем: Тема Родины в лирике А. Блока // Литературная Россия. 2006. № 28. С. 12.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Калашников В. Смерть Блока. С. 241.

⁶⁰ Там же. С. 250.

⁶¹ *Огнев В.* Уроки Александра Блока. С. 195—208.

⁶² Там же. С. 196.

⁶³ *Золотоносов М.* Картезианский колодец : заметки из цикла «Засада гениев» // Октябрь. 1992. № 2. С. 189.

⁶⁴ См.: *Колымагин Б.* От слова первого до точки // Октябрь. 1992. № 3. С. 205.

⁶⁵ См.: *Кротов В.* Личность в поэзии речи // Октябрь. 1995. № 2. С. 190—191.

⁶⁶ *Иваницкая Е.* Бремя таланта, или Новый Заратустра // Октябрь. 1995. № 4. С. 187.

⁶⁷ *Филевский Б.* Так и спасемся // Октябрь. 1995. № 5. С. 189.

⁶⁸ *Воздвиженский В.* Сочинитель и его двойник // Октябрь. 1995. № 12.

⁶⁹ *Краснова М.* Между «вчера» и «завтра» // Октябрь. 1994. № 7.

⁷⁰ *Иванова Н.* После. Постсоветская литература в поисках новой идентичности // Знамя. 1996. № 4. С. 214, 219.

⁷¹ Там же. С. 218.

⁷² Там же. С. 222.

⁷³ Там же. С. 223.

⁷⁴ См.: *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Между хаосом и космосом // Новый мир. 1991. № 7. С. 245.

⁷⁵ Термин «катастрофическое мышление» определяется В. Шляпенто-
хом как «мышление, оценивающее мир в терминах опасностей и угроз, сме-
щенное в сторону акцентуации опасностей» (см.: Катастрофическое созна-
ние в современном мире в конце XX века : (по материалам междунар. исслед.
URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Katastr/05.php).

⁷⁶ *Степанян К.* Реализм как спасение от снов // Знамя. 1996. № 11. С. 200.

⁷⁷ *Касаткина Т.* Но страшно мне: изменишь облик ты // Новый мир. 1996.
№ 4. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/4/kasatkin.html.

⁷⁸ *Роднянская И.* Этот мир придуман не нами // Новый мир. 1999. № 8.
URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/8/rodnyan.html.

⁷⁹ Цит. по: *Мой Торил.* Сексуальная текстуальная политика. М., 2004.

2. НЕЗАВЕРШЕННОЕ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ

2.1. Неопубликованный роман М. М. Пришвина «Осударева дорога»

Художественное творчество М. М. Пришвина вкупе с его очерковыми, дневниковыми и путевыми книгами давно уже признается исследователями как единый текст, единая Книга Жизни¹. Особое место в этом целостном единстве занимает одно из поздних произведений писателя — роман-сказка «Осударева дорога», датированный 1948-м г., — годом, когда Пришвин завершает работу над первой (и далеко не последней) редакцией романа, который так и не был разрешен к публикации даже после многочисленных переделок.

Творческая история создания романа подробно прослежена З. Я. Холодовой, которая утверждает, что в «Осударевой дороге» «автором был развеян собственный миф о достигнутой им самим как художником слова независимости и о возможности творческой личности сохранить свободу в тоталитарном государстве»². Нельзя в целом не согласиться с данным утверждением, однако то, что текст так и не был напечатан, нам представляется фактором немаловажным, свидетельствующим о том, что диалог художника со временем и с самим собой так и не был завершен и что ответить на вопрос о свободе/несвободе Пришвина как художника в эпоху тоталитаризма нельзя однозначно.

История с публикацией романа многострадальна. Первые главы романа (под названием «Падун») начали публиковаться в 1939 г. в журнале «Молодая гвардия». Первая редакция романа была закончена в 1947 г., окончательно вычитана в 1948 г., и затем четыре месяца пролежала на рецензировании в журнале «Октябрь». Затем потребовались переделки: действие нужно было перенести с лагерного строительства Беломорканала на гражданское строительство. Второй вариант романа (под названием «Новый свет») был закончен зимой 1949 г., третий — летом 1949 г. (рукопись долго пролежала у А. Фадеева и была возвращена без рецензии), четвертый — в 1951-м, пятый — в 1952 г. Все эти редакции были отвергнуты цензурой (основной комментатор пришивинских дневников Я. З. Гришина указывает, что редакций романа было семь)³, и писатель окончательно оставляет надежду увидеть роман напечатанным, а замысел — реализованным.

За это время Пришвин переработал сюжетную линию романа, поменял его название и эпиграф, композиционно перестроил главы и т. д. Однако при всех различных «перекраиваниях» текста, который, по замечанию самого Пришвина, стал походить в итоге на «поскутное одеяло», неизменным сохранялось одно — та заветная идея, ради которой писатель терпел все подцензурные «мытарства» и борьбу с самим собой за то, чтобы не утратить истинное творческое лицо. Идея эта была очень важна для Пришвина, своевременна и состояла в гармоничном сочетании в человеке государственного «надо» с личным «хочется». Пришвин осознавал, что достичь такой гармонии нелегко, в иные времена — просто невозможно. Кроме того, эта в какой-то степени «общественная» надобность тесно переплеталась у писателя еще и с личной — желанием воплотить эту идею в жизнь, донести ее до читателя, т. е. о п у б л и к о в а т ь р о м а н в о ч т о б ы т о н и с т а л о. Это означало реализовать на деле ту самую мысль об «искусстве как творческом поведении» (то, к чему Пришвин так стремился, особенно в конце своего художнического пути), воплотить свою ори-

гинальную жизнетворческую концепцию. Создание и напечатание книги в таких условиях становилось п о с т у п к о м.

Несомненно, что «Осудареву дорогу» нужно читать через призму пришвинских дневников, которые он ведет в это время и которые становятся своеобразным «параллельным текстом» к роману, его «лесами»⁴. Именно на страницах дневника не раз осмысливается одна из важнейших проблем, глубоко волнующих Пришвина в 1930—1940-е гг., — проблема подчинения человеком собственного личного интереса интересу государственному. Для Пришвина такой «закон подчинения» не имеет долгой силы, всегда преломляясь в другом законе — ненасильственном, добровольном в ы р а с т а н и и из ч е л о в е ч е с к о г о «х о ч у» н е о б х о д и м о г о д р у г и м «н а д о». Этот процесс, необходимость которого остро ощущалась в современном обществе, автор сравнивает с самым сокровенным — с чувством истинной любви в человеке, когда любовь такова, что обретается не только для себя лично, но и для постижения счастья всего человечества (именно об этом повествуют страницы дневниковой книги 1942 г. «Мы с тобой»).

Другим возможным путем к ненасильственному сочетанию «надо» и «хочется», к преодолению двойственности человека («для общества» и «для себя») является для Пришвина обращение к труду как свободной игровой стихии. Игра, понятая как т р у д о в о е у д о в о л ь с т в и е, незаметно избавляет от двойственности, когда делаешь, как «хочется», а получается, как «надо», только труд-то в условиях Белбалтлага был подневольный. Степень подчинения внешним — государственным и социокультурным — запретам прямо пропорциональна в осмыслении Пришвина степени внутренней свободы, обретаемой в результате этого подчинения. В этом случае важно лишь ради поисков свободы не изменить самому себе.

Необходимо заметить, что трудности написания романа объяснялись не только тем, что материал был «нечистый» (как считала

В. Д. Пришвина*)⁵, но и уже сложившейся, устоявшейся к этому времени, эстетической системой писателя, которая подчас противоречила новому материалу.

Так, в поэтике Пришвина наблюдается явный **з а п р е т** на **о т к р ы т ы й** **п о к а з** **с т р а д а н и я**. Произведения писателя, как правило, не демонстрируют экспрессивных человеческих страданий. Изображенные страдания, по Пришвину, всегда несколько красивы, что может привести человека к противоестественному (театральному) желанию пострадать. Читателю же необходимо дать пример радости и поисков счастья, рожденных из преодоления трагедии жизни. В какой-то степени здесь можно говорить о влиянии на пришвинскую манеру письма принципов греческой драмы, которая запрещала показывать открытое страдание и насилие (не случайно в пору написания романа в дневнике писателя часто появляются имена Креонта, Антигоны и др.). Катарсис античных трагиков близок мироощущению Пришвина, остро ощущавшего в сталинскую эпоху противостояние человека и рока, человека и власти. Ведя скрытую полемику в вопросе о страдании человеческом с Ф. М. Достоевским, Пришвин выводит в текст чаще всего лишь верхушку айсберга — свет и радость человеческого бытия. Но как это сделать, когда в основе романной темы — несчастье и сломанные человеческие жизни?

Осознавая утилитаризм всяких жизнетворческих устремлений (в том числе и собственных), Пришвин налагает на себя как художника **з а п р е т** на **у ч и т е л ь с т в о**. Стремление русской литературы быть больше, чем литература, он называет «склерозом всякого искусства», в то же время понимая, что остаться толь-

*В. Д. Пришвина объясняла трудности работы над романом «Осударева дорога», которая растянулась на несколько лет, самым материалом: это была «мерзость» и человеческая «низость», из которой нужно было слепить общую радость человека коммунистического будущего: «Ляля (домашнее имя жены. — Е. Х.)... высказала мысль, что роман мой затянулся на столько лет и поглотил меня, потому что была порочность в его замысле: порочность чувства примирения»; было легкомыслием взяться за тему, «в основе которой лежит преступление».

ко в рамках искусства писателю, особенно русскому, очень непросто, т. к. русская литература всегда была еще и э т о с о м р у с с к о й ж и з н и. Пришвин четко осознает этот дуализм в себе, пребывая на границе: «Я думал, что от этого соблазна (претензии на учительство. — *Е. Х.*) поможет мне смирение, сознание скромности моего места, моя любимая молитва: «Да будет воля Твоя» (а я — скромный художник). И вот, несмотря ни на что, я подошел к роковой черте между поэзией и нравственным миром»⁶. 1940-е — начало 1950-х гг. представляются нам в литературном развитии писателя постоянной борьбой с самим собой — с желанием не быть «больше, чем писателем» и желанием сказать «слово Правды» (такое было одно из названий романа, которое Пришвин снял как раз из-за его дидактичности).

На страницах дневника в этическом ключе переосмысляются фигуры Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого. И если путь первого отвергается сразу и бесповоротно, то путь второго похож на путь самого Пришвина, только без философии толстовства и «ухода», который оценивается писателем как «запоздавший». Пришвин отвергает саму тенденцию поиска Правды за пределами искусства — эту «третью» истину постичь никому не дано:

Выходить за пределы своего дарования под конец жизни свойственно всем русским большим писателям. Это происходит оттого, что посредством художества, кажется, нельзя сказать «всего». Вот в этом и есть ошибка, потому что «всего» сказать невозможно никакими средствами, и если бы кто-нибудь сумел сказать «все», то жизнь человека на земле бы окончилась. Поэтому пределом моего дарования я считаю свой художественный кругозор, т. е. способность заключать жизнь в свойственные моему дарованию формы. Я могу создать вечную форму своего личного бытия в том смысле, что эта форма будет необходимым звеном той цепи, которая соединяется со всяким, настоящее прошлого со всяким настоящим будущего и называется культурой. Никакой другой вечности творческого создания быть не может, и последнего слова сказать никому не дано. Стремление сказать последнее слово вне своего дарования (Гоголь, Толстой и др.) есть результат распада творческой личности⁷.

Таким образом, сформированная Пришвиным система этико-эстетических запретов (и в какой-то степени борьба с ними) прокладывала трудную дорогу к философскому осмыслению категорий свободы и необходимости. Именно в «Осударевой дороге» Пришвин описывает такое психологическое состояние личности, когда она ощущает *начальника в собственной душе*. В романе слово «начальник» в качестве одной из стилиобразующих доминант обозначает психологическое состояние героев, «на-до» внутреннее, становится синонимом Всечеловека. В связи с этим и само поведение личности включается автором в один синонимический ряд со словами «закон», «план». Строительство канала и сам образ канала становятся метафорами такого рода насилия, какое начинает приносить благодатные всходы.

Философичность пришвинской манеры письма (к этому времени ставшая одной из доминант его прозы) базируется на амбивалентной идее: подневольный труд осмысляется им как труд, который должен *внутренне освободить*. Писателю необходимо понять, что происходит с человеком в том месте, где ему нет спасения. Эта тема «мучит» писателя глубиной философской дилеммы: как найти «точку перехода», когда несвобода и насилие над человеческой личностью во внутреннем мире этой личности превращаются в собственное освобождение?

Замысел написать роман о «перековке» тесным образом пересекается с размышлением об историческом пути России, в оценке Пришвина — по преимуществу насильственному. Посещая Север в 1933 г., Пришвин узнает, что по местам, где строится канал, проходила когда-то дорога, проложенная Петром I для войны со шведами, — и роман обретает формы *исторического*. Его главной темой становится осмысление исторического пути России как пути особого в ментальном отношении: это путь от страдания (часто принудительного) к радости воплощения Всебытия. «Оптимизм становится возможным при условии личной трагедии» — эти слова Пришвина, записанные им в дневнике в 1926 г.⁸, можно с полным правом отнести не только к его приватной жизни, но

и к социальным переменам в обществе, которые писатель иногда отказывался понимать.

Одной из форм адаптации романа с целью его публикации явилось обращение писателя к жанру сказки. Роман, события которого показаны глазами мальчика Зуйка, превращен в жанровую форму романа - сказки, которую Пришвин актуализирует для себя в годы Второй мировой войны («Кладовая солнца» — сказка-быль, в этом же ключе была переработана и автобиографическая «Кашеева цепь»). Этот жанр, по мысли писателя, должен соединить «берега» вымысла и правды в пространстве советской — уже к тому времени давно тоталитарной — действительности. При этом сказка жанровым образом задавала вектор поисков от зла — к добру, ото лжи — к правде. Правду сказки Пришвин сравнивает с охотничьим следом: «я прошел — и по моему следу пройдут другие». Сказка как жанровая форма становится для писателя тем сосудом, в котором заключена истинная суть времени («Сказка — ложь, да в ней намек...»), трактуемого в дневниках как время «слепой Голгофы», «время Креонта». Писатель для понимания современности не случайно обращается к образам античной и библейской трагедии: безумие Антигоны и распятие Христа становятся единственно возможными способами существования для совестливого человека в «эпоху принудительной добродетели». Жанровая форма сказки становится также и способом «прорваться» к современному читателю, хотя это так и не удается.

Нам представляется неверной позиция немецкого исследователя И. Клейна, который говорит о полном вхождении Пришвина после 1933 г. в пространство советской литературы⁹. Дневники писателя, которые продолжают публиковаться по сей день, говорят совсем о другом. Не только добро и красота (как утверждает И. Клейн) значимы в философском мире писателя, но и правда, прежде всего как путь к самому себе (чтобы не изменить, не предать свое «духовное» лицо), а потом уже правда становится «протоптанным» путем для всех. И осознание этой правды как раз мешало Пришвину окончательно примириться с «переделками» текста и целиком подчиниться требованиям советской литературы.

Писатель признавал единственной, свидетельствующей о его «художестве» редакцией первую редакцию романа 1948 г. Именно она огромными стараниями жены и соратника писателя, В. Д. Пришвиной, была опубликована в первом посмертном собрании сочинений в 1957 г. Но и в это время (уже не сталинское) не все элементы пришвинского замысла удалось поместить в печати. Только в 2006 г. впервые в трехтомном собрании сочинений писателя целиком опубликована первая редакция романа «Осударева дорога».

Для того чтобы понять, что первоначально пытался донести Пришвин до читателя, необходимо обратиться к тому, что было исключено из первой редакции совсем и больше не переделывалось, не менялось местами и никак не обрабатывалось после 1948 г. Это то, чем писатель «пожертвовал» сразу, так сказать, «со скидкой на время» — та высокая планка диалога со своим читателем (про которого Пришвин никогда не забывал), то апофатическое, что запрятывалось потом в другие уровни текста (повороты сюжета, символические детали, мифопоэтические образы) и в условиях публикации могло бы быть «раскодировано». Таких мест в произведении совсем немного: это эпиграф, который никогда при жизни Пришвина и не мог быть опубликован (писатель это четко осознавал): «Аще в ад сниду — Ты тамо еси», и это главка «Право и лево» (23-я по счету) — на первый взгляд «безобидная» миниатюра, каких у писателя множество.

Пришвинский эпиграф и главка составляют, на наш взгляд, глубокий, «потаенный» пласт текста, без которого понять до конца трагичность ситуации для писателя ненапечатанного послания нельзя.

За все годы работы над романом (1933—1952) библейский эпиграф — третий. Первые два были взяты Пришвиным из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»: «Ужо тебе, Строитель!» и «Да примирится же с тобой/И покоренная стихия» (цитаты приводились Пришвиным по памяти, отсюда и неточность. — *Е. Х.*). Смена эпиграфов передает движение авторской мысли от идеи непринятия насилия — к поиску оправдательных начал для него.

Размышляя над особенностями русского национального характера и русской истории в дневниках этого времени, писатель приходит к выводу, что «русский человек прекрасно работает в неволе». Но эта неволя — вынужденная, его ставят в такое (внешнее) положение, а он выходит из него — и в этом выражается личность: «Через переживание насилия человек растет (и канал растет). У м и р е н и е (выделено автором, разрядка наша. — Е. Х.) (не усмирение — не смиренно, но мирно) как рост личности»¹⁰. Пушкинское «умирение», заданное в «Медном всаднике», понимается Пришвиным как рождение личности через осознание необходимости насилия: «Два выхода из необходимости: бунт или творчество. Но за бунт люди отвечают. А творчество есть выход личный, это есть “мир”, а то (бунт) есть война»¹¹. Процесс «умирения» сравнивается писателем с родами, с физическими муками матери при рождении человека: «мать после мук приходит к радости через явление нового существа». Сами муки необходимы для ощущения радости бытия, его творческой силы.

Эпиграф романа «Аще в ад сниду — Ты тамо еси» представляет собой неточное цитирование псалма 138 Давида (строка 8), считающегося одним из самых духовно напряженных в обращении к Богу. Эпиграф задает странный на первый взгляд сюжет — о присутствии Бога в аду. Мифологическое прочтение романа через пространство ада действительно многое объясняет, в том числе в пришвинском жизнестроении последних лет. Для Пришвина ад — это состояние современности, когда человеческая душа «оставлена» Богом. Эта ницшеанская при первом прочтении мысль на самом деле развивается в противоположном немецкому философу ключе: по Пришвину, состояния богооставленности просто не может быть, т. к. Бог вездесущ. И если современный человек находится в аду, то Бог рядом с ним. Именно этот псалом Давида в наибольшей степени, чем все остальные, воспекает Божье всеведение и всеприсутствие.

Если мы обратимся к целостному прочтению псалма, то увидим, что текст песнопения повествует о том, что Бог заранее знает не только итог всякой человеческой судьбы, но и все ее детали:

особенности физиологического строения тела индивида («Ибо Ты устроил внутренности мои и соткал меня во чреве матери моей» (Пс. 138 : 13; далее — по этому же источнику), его дорожденческий («Не сокрыты были от Тебя кости мои, когда я созидаем был в тайне, образуем был во глубине утробы»; «...зародыш мой видели очи Твои») и посмертный путь.

Пришвину важен именно этот псалом в качестве эпиграфа к роману по причине заданной в нем темы воскрешения. «Ад» в 8-й строке можно прочесть на иврите как «шеол» — общая могила человечества¹², из которой при воскресении сотворится всеобщее человеческое тело. В такой интерпретации утрачивается оппозиция «ад — рай», свойственная прежде всего западной культуре, зато актуализируются состояния «забытие — память», где первое связано со смертью, второе — с воскресением. Органический круговорот человеческой сущности подчеркнут в псалме моментом зачатия: человек созидаем из костей, а не из плоти (что было бы традиционно), т. е. из того материала, в который человек обращается после смерти, — из праха. Следовательно, смысл эпиграфа можно трактовать широко: Бог не просто присутствует в аду, из адского «крошева» и сотворится будущий (новый) человек. Кроме того, сама форма песнопения (обращение к начальнику хора) вводит актуальную для романа тему «начальника» социального и внутреннего (в себе самом и в Боге) и реализует диалоговую форму, столь характерную для пришвинской манеры письма в целом.

Приходящая от эпиграфа в роман идея всевидящего ока Вездесущего Бога должна быть воспринята как в нравственно-философском, так и социальном смысле. Пришвин задумал показать сложный процесс «перерождения» человека. Как «коммунистический» человек «вылепляется» изнутри, из внутреннего осознания законов жесткой необходимости. Само насилие материала, связанного с идеей «перековки» личности, Пришвин воспринимал как работу на канале, а себя в этом процессе — как осужденного временем: «С этим каналом я, как писатель, в сущности сам попал на канал»¹³. Не только путешествие по Белбалтлагу превращается для него

в «странствие по аду без Вергилия»¹⁴, но и история создания и публикации романа становится тоже адом.

В «пришвинской» редакции мы уже упоминали маленькую главку под названием «Право и лево», исключенную из всех остальных вариантов текста. Глава занимает одну страницу, ее объем совершенно несуществен для романа, но углубляет его социально-философское прочтение. В главке говорится о маленьком советском человеке, который, изживая свою «капельность», соединяется с общим потоком времени, данным в образе стремнины. Стремнина представляет собой огромный единый водный поток — «падун» (водопад), состоящий из маленьких капель. Этот образ метафорически передает пришвинские представления о современном устройстве мира: коммунистическое строительство трактуется им как «стремнина», составленная из единичных человеческих судеб, подчиненных одной общей цели — общему потоку. Однако такая постановка вопроса уже изначально противоречила идеологии эпохи: маленького советского человека просто не могло быть *a priori*.

Об обновлении духовного начала личности Пришвин пишет в этой главе: «И сам человек... постепенно сам себя изменял, как будто какой-то другой человек иной породы тяжелым молотком выбивал сам из себя привычного маленького знакомого человечка со своей постоянной суетой возле себя самого»¹⁵. Далее сочетание «маленький человечек» поставлено в один синонимический ряд со словами *ленивый, глупый, недогадливый, нерадивый*. В конце главки дается образ «мутной пелены» над обыкновенной душой, когда человек, «изменяя внешнюю природу, приподнимал туман над своей собственной душой и встречал ее с удивлением как незнакомую»¹⁶.

Понятно, что философская подоплека текста не оправдывала лексической неприемлемости для цензоров этого фрагмента, и его нужно было исключить. Очевидно, что главка «Право и лево», помимо таящейся уже в названии политической опасности, своей философией была тесно связана с эпитафией, с идеей бытия чело-

веческой личности, базирующегося на насилии («тяжелым молотком выбивал») и искуплении (не забыть насилие, а «переработать» его до неузнаваемости).

И если об опубликовании эпиграфа не могло быть и речи, то с главкой «Право и лево» Пришвин расстался и не пытался больше поместить ее в другие редакции еще по одной причине: ее глубинный смысл заслонялся от простого читателя повышенной образностью — эзоповым языком. Парадокс борьбы за публикацию романа состоял в том, что, учитывая пожелания цензоров, Пришвин никогда не забывал о читателе, о том, чтобы была ясна и понятна его мысль, и тем самым снова попадал в «ловушку» печатного запрета.

Внимания заслуживает также сюжет романа, связанный с образом мальчика Зуйка — одного из главных героев. Пришвин, рисуя путь заблуждений и ошибок детской души, приводит мальчика от большевиков (чекистов) — к блатным эзкам, а затем — к «царствованию» в природу (во главе с лесным бродягой Куприянычем). Такой поворот сюжета цензура посчитала «неверным» или «подозрительным»: не могла же «ангельская» душа ребенка променять идеологию на «воровской элемент»! Но у Пришвина в изображении портретов и судеб эзков (Волкова, Рудольфа, Куприяныча) лежит потаенная мысль, связанная с особой оценкой ведущей мифологии советской действительности. «Перековку», по мысли писателя, нельзя понимать интеллигентски, «в глубоко моральном смысле»: «...мы понимаем ее в смысле “перековать мечи на орала”, т. е., сохраняя материал, создать новую форму; воры понимают перековку, вероятно, в том смысле, как перековывают лошадей: лошадь хромала в старой подкове, в новой она бежит; а то и так бывает, что перекуют обратно, и на дороге след остается, обратный истинному движению. Одним словом, перековка на блатном языке... имеет иное значение, чем в общем»¹⁷. Сюжетная линия «перевоспитания» недостаточно развернута в тексте (Пришвин успел реализовать эту идею в 1937 г., когда напечатали его очерк «Отцы и дети: Беломорско-Балтийский водный путь», и через не-

сколько месяцев о стройке было приказано забыть), она становится поводом для раздумий в дневниках.

Пришвин размышляет о глубинных основах русского характера, способного к крайним проявлениям в экстремальных условиях. Именно в образах воров присутствует та самая русская народная сила, которую писатель называет в дневниках «удалью послушания, удалью с л у ж е н и я и л и б е з н а ч а л и я (выделено нами. — Е. Х.) перед лицом смерти: смертная удаль»¹⁸. Особенно четко эта идея прорисована в образе Васи Веселкина, идущего «усмирять» великие скалы ради того, чтобы начать жизнь с чистого листа («все простится за подвиг»), но так и не начавшего ее по причине гибели от взрыва. И то, что Зук от обиды уходит к блатным — не случайный для Пришвина ход в развитии сюжета. В финале мальчик возвращается к большевикам-чекистам, но на его теле есть уже «узоры» другой жизни (татуировка «Маша», то же имя, что и на плече у вора Рудольфа).

Схематично путь Зуйка можно представить следующим образом: это движение от общей коллективной идеологии (образы чекистов) — к индивидуалистическому анархизму, воспринятому в романтическом ключе (образы эзков), — к человеческой самоидентификации в мире природы. Выстраивая именно такое движение героя, Пришвин базировался на собственном жизненном опыте: увлечение марксизмом — разочарование в нем — уход в природу как самопознание. Не случайно писатель указывал на сходство Зуйка с героем автобиографического романа «Кашеева цепь» — мальчиком Курымушкой, как бы перемещенным из средней полосы России в северные леса старообрядцев. В основе писательского успеха Пришвина лежит та же обида (исключение из гимназии с «волчьим билетом», отвергнутая любовь), только преодоленная страданием, творческой волей и временем.

Символичен для Пришвина финал романа: Зук постигает собственное «я» ни с чекистами-большевиками, ни с анархистами-уголовниками, а на большом оторвавшемся острове с дикими животными. Эта реконструированная писателем модель Ноева ков-

чега в какой-то степени становится моделью пошедшей вспять истории, не социальной, а биологической: животное начало оказывается наиболее «благородным» в этом антропологическом эксперименте по перековке личности. Путь в природу оказывается кратчайшим путем к внутренней свободе, через природные законы писатель-философ предлагает постичь читателю и идею библейской свободы: через страдание (искупление) человек освобождается.

Интересно, что сюжетную линию, связанную с Зуйком, Пришвин педалирует, а другие (более потенциально конфликтные) линии романа разрешены без драматического напряжения. Так, в конфликте «рабочие канала (зэки) — надсмотрщики (чекисты)» прямое столкновение только намечено в сцене затопления (Сутулов — Рудольф), но тут же исчерпано. В сюжетной линии романа не говорится о противостоянии атеистов и верующих (хотя верующие — старообрядцы). Акцент в религиозном конфликте (который не состоялся) смещен на бытовое: это «табашники» и «староверы»: большевики курят, а старообрядцы считают табак «чертовым зельем». Наконец, смещение авторской фокусировки на периферию заключается и в том, что главным героем произведения выбран еще «несостоявшийся» человек — мальчик, который не вкусил всех тягот строительства и не прошел путь цельного духовного становления. Формирование Зуйка в тексте идет не столько идеологически, сколько нравственно и физически — он взрослеет.

Почему Пришвин идет к основной своей идее — освобождение через насилие — «окольными» путями, догадаться не сложно. Сама идея специфична и базируется на решительном личностном (волевом) усилии писателя подыскать оправдания тому, чему оправдания нет: и сложная структура текста, в которой можно усмотреть множество авторских дискурсов (мифологический, историко-культурный, религиозный, интертекстуальный и др.), и множественные переделки свидетельствуют о трудностях работы с материалом.

Возвращаясь к концепции всевидящего и вездесущего Бога, заданной эпиграфом, насилие, совершаемое не только над человеческой природой, но и просто над природой (взрыв многовековых горных пород, лежащих на пути будущего канала), — Божествен-

но по своей сути. Эта кощунственная для Пришвина-гуманиста мысль совсем не такова для Пришвина-философа. В категориях вездесущности нет разделения между свободой и насилием. Это не две стадии диалектического развития, а одновременно сосуществующие состояния мироздания. Сопоставляя современность с эпохой Петра I и соглашаясь с пушкинским осмыслением петровской темы в «Медном всаднике», писатель приходит к выводу, что главное нравственное назначение петровой дубинки — охрана единства личности. Человек, будучи в положении тотального насилия и уничтожения, не раздирается личным «хочется» и общественным «надо», и уже этим он освобожден.

В псалме Давида именно Божественная воля, Божественное знание («Ты испытал меня, и знаешь») предreshают и человеческое появление на свет, и устройство всего мироздания, и смерть. Божественная воля в этом контексте и есть то насилие (необходимое насилие), которое порождает жизнь. Бог знает действия, мысли, слова и путь человека, его конечный срок. Вездесущность Бога в тексте псалма объясняется тем, что Он и создал все вокруг, до мельчайшей подробности продумав весь путь человеческий — от его зародышевой формы в утробе матери до его попадания в утробу земли (могилу). Но в этой предначертанности одновременно и есть свобода, имманентно даруемая человеку вместе с жизнью: человек онтологически волен в собственном выборе (например, места, где он встретится с Богом, неважно, ад это, чистилище или рай, Бог вездесущ; или смерти: она предreshена еще с самого Божественного первотолчка для жизни; волен в совершении ошибки — как отступлении от предначертанного). И если в начале псалма говорится о прошедшем испытании («Ты знаешь меня»), то заканчивается псалом требованием нового испытания от Бога — испытания в борьбе с врагами Божьими, с нечестивцами, это испытание ненавистью — чувством, не подвластным Богу (он может карать, но не может ненавидеть).

Заканчивается псалом просьбой наставить на «путь вечный» и свести с пути «опасного». Что подразумевал Пришвин под «опасным» путем?

Во-первых, псалом утверждает, что человек свободен в двух вещах — в любви к Богу и в ненависти к врагам. Они не одновременны: любить Бога не означает ненавидеть его врагов, и наоборот. Но любовь Бога всеобъемлюща и предполагает распространение и на врагов своих, человек в этом случае мельче Бога: он сознает собственную малость («Мне ли возненавидеть ненавидящих тебя?»), но совладать с собой не может — выходит из-под Божественной воли. Этот «опасный» путь ненависти и есть путь без Бога, Пришвин ясно осознавал это. Ненависть страшнее насилия, из последнего можно вырастить хотя бы внутреннюю свободу, из ненависти не вырастишь ничего, кроме полного разрушения и саморазрушения. Ненависть уничтожает личность, государственно-тоталитарная ненависть уничтожает нацию, самоуничтожение порождает пустоту. Наступили, по мысли писателя, времена, когда «Бога надо выдумать», т. к. его нравственное значение равно значению петровской дубинки. Это не означает, что насилие и насильственная перековка личности в сталинскую эпоху оправданы Пришвиным, речь у него совсем о другом — как не пустить насилие в душу, сохранить ее для другого начала, а затем возвратить к Божественному. «Личность может быть реализована только в Боге», — записывает Пришвин в дневнике¹⁹.

Во-вторых, «опасным» путь видится Пришвину как путь измены себе из-за каких-то внешних обстоятельств, из-за подчинения им. Обретение третьего (библейского) эпиграфа усиливает процесс самокопания, нравственной авторефлексии на страницах «параллельного текста»: драматическое балансирование между внешней несвободой и желанием остаться собой отражается в каждодневных записях. В дневнике 1948 г., цитируя и переделывая (!) сталинские слова, Пришвин предлагает свой вариант писательства, не желая окончательно подчиниться эпохе пролетарского искусства: «Моя работа “коммунистическая по содержанию и моя собственная по форме (выделено нами. — Е. Х.)”, и такая моя, чтобы даже умный человек справа не подозревал меня в подхалимстве»²⁰.

Роман постепенно превращается для писателя в исповедь больной души, отягощенной поисками истины в стране безбожников, становится пришвинскими «окаянными днями», проверкой по «гамбургскому счету». В записи от 25 августа 1952 г. (за полтора года до смерти) Пришвин пытается объяснить с самим собой в связи с тем, что окончательно оставил надежду на напечатание романа, и признает свое поражение: «Моя задача была во все советское время приспособиться к новой среде и остаться самим собой. Эта задача требовала подвига, был подвиг, но сделано, все кажется, очень мало: много сил ушло на освоение нового»¹.

Таким образом, окончательная незавершенность текста, его приход к читателю послевоенной эпохи отразил не только внутреннюю борьбу Пришвина с самим собой и его борьбу с цензурой, но и «лицо» (гримасу) современности — неготовность к сложному, подчас противоречивому разговору о насущных проблемах времени, игнорирование и разрушение нравственных основ личности. Требовалось подождать.

В такой системе координат именно *н е н а п е ч а т а н и е* *р о м а н а* становится презумпцией невиновности, свидетельством «настоящности» замысла, а незавершенность — завершением истории о том, что сохранение внутренней свободы (человеческой и творческой) возможно даже в «эпоху Креонта».

¹ См.: Варламов А. Н. Пришвин. 2-е изд. М., 2008. (Жизнь замечательных людей; вып. 1113); Дворцова Н. П. Путь творчества Пришвина и русская литература начала XX века: дис. ... докт. филол. наук. М., 1994.

² Холодова З. Я. Художественное мышление М. М. Пришвина. Содержание, структура, контекст. Иваново, 2000. С. 153.

³ См.: Гришина Я. З. Комментарий // Пришвин М. М. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. М., 2006.

⁴ Пришвин М. М. Леса к «Осударевой дороге» : из дневников, 1931—1952 // Наше наследие. 1990. № 2 (14). С. 58—83.

⁵ Там же. С. 77.

⁶ Пришвин М. М. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. М., 1957. С. 521.

⁷ Пришвин М. М. Дневники, 1926—1927. Кн. 5. М., 2003. С. 423.

⁸ Там же. С. 512.

⁹ Клейн И. Беломорканал: литература и пропаганда в сталинское время // Новое лит. обозрение. 2005. № 1 (71). С. 262.

¹⁰ Пришвин М. М. Леса... С. 74.

¹¹ Там же. С. 78.

¹² Верийский вестник. Что такое «шеол» и «гадес»? [Электронный ресурс]. URL: <http://berca.ucoz.ru>.

¹³ Пришвин М. М. Леса... С. 67.

¹⁴ Там же. С. 68.

¹⁵ Пришвин М. М. Осударева дорога // Пришвин М. М. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. М., 2006. С. 349.

¹⁶ Там же. С. 349.

¹⁷ Пришвин М. М. Леса... С. 64.

¹⁸ Пришвин М. М. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. М., 1957. С. 823.

¹⁹ Пришвин М. М. Леса... С. 75.

²⁰ Там же. С. 75.

²¹ Там же. С. 82.

2.2. Смерть как образ незавершенности в художественном мире В. Набокова

Помнишь, мы как-то завтракали...
года за два до твоей смерти?

В. Набоков

В аспекте проблемы незавершенности нас будут интересовать наиболее показательные, на наш взгляд, тексты В. Набокова — «Незаконченный роман» *Solus Rex* (1940—1942), автокомментарии к которому дают возможность определить границы термина «незавершенность», и собственно незавершенный текст «Подлинник Лауры. Умирать смешно» (2009), вышедший после смерти писателя. В эту парадигму добавляется еще одно звено — неопубликованный рассказ 1920-х гг. прошлого века «Наташа», так как он, по замечанию Б. Бойда, является претекстом для «Лауры». Кроме того, для понимания специфики незаконченного романа нам необходимо не обойти вниманием и ряд ретроспективных отсылок, в част-

© Загородняя Н. И., 2014

ности к «Лолите» и «Аде», а также малой прозе В. Набокова, автобиографическим сюжетам (в частности, истории любви Набокова и Ирины Гуаданини). Не случайно еще З. Шаховская замечала, что у Набокова «похожесть персонажей, повторяемость их поразительна. Не только одни и те же навязчивые символы, как зеркала, но даже почти одинаковые образы переходят из книги в книгу, даже и предметы всегда возвращаются»¹. «Возвращение» — ключевой динамический «механизм» набоковской художественной рефлексии, обрастающий по мере углубления в набоковский мир не только метафорическими, но и метафизическими составляющими. Так, специфика романа «Лаура», как известно, и заключается в том, что его все-таки издают после смерти автора вопреки предсмертному желанию Набокова. Итак, писатель не хотел, чтобы его детище попало в свет незавершенным, а роман предстает-таки на полках книжных магазинов как «фрагменты». Собственно, нам было важно попытаться реконструировать некий «образ незавершенности», который, как нам видится, имел для писателя особенное значение, учитывая неоднократный «обратный ход» авторской рефлексии, обращающей Набокова через годы к «незавершенным текстам» не с целью их формального завершения и — что было бы логично — подготовки к изданию, а для того, чтобы сопроводить эти «отрывки» и «фрагменты» авторскими развернутыми ремарками, так и оставив их незаконченными.

Заметим, что в гносеологическом аспекте любой образ есть вымысел, и он ближе всего к такой разновидности познающей мысли, как допущение. Еще Аристотель заметил, что факты искусства относятся к области вероятного, о бытии которого нельзя сказать ни «да», ни «нет». Нетрудно заключить, что допущением, гипотезой образ может быть только вследствие своей идеальности и воображаемости.

Ключевой гипотезой будем считать предположение, что «образ незавершенности» Набокова включает концепты Смерть, Боль, Память. Именно их устойчивая оформленность и сформированность в художественном мире В. Набокова и создают эффект эстети-

ческой завершенности — при формально незавершенной композиции текстов. Так, наличие «боли» (физической) в спектре рефлексий автора и героя о «смерти» размыкает потенциал данной категории в персональную метафизику В. Набокова, и, как это ни парадоксально, делает смерть «живой». Другими словами, именно боль утверждает возводительные смыслы категории «смерти» у Набокова. Если же она обрамлена деталикой внешнего «ритуала», ирония Набокова очевидна, пошлость процедуры оплакивания и похорон режет глаз: «На похоронах профессора Д. присутствовало с дюжину старых смиренных людей, постыдно связанных пошлым равенством (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — Н. З.) смерти, стоявших, как в таких случаях бывает, и вместе и порознь, в каком-то сокрушенном ожидании, пока совершался прерываемый светским волнением ветвей бедный обряд...». Или так: «Он опять с д о с а д о й подумал о зыбкости ее могилы, уже переходившей ползком в стан природы; вот уже лет семь, как он перестал о ней печься, отпустив на волю».

Набоковский герой, для судьбы которого у автора находится афористическая идиома: «Смерть — вопрос стилистический», с особой погруженностью переживает в моменты осознания факта смерти болевые эффекты разного рода: во «Флоре», например, это болезнь ногтей, в неоконченном романе — прищемленный палец. Важно, что такую боль в сюжетах Набокова нельзя унять, она как бы «непро-непреходяща» — в этой «незавершенности», неизбывности боли и есть, как это ни парадоксально, ж и з н е у т в е р ж д а ю щ е е с в о й с т в о с м е р т и. Набоковский герой отказывается «мыслить смерть в небесных понятиях». Поскольку такое «абстрагирование» от телесной боли означало бы некий предел, завершение «сюжета смерти». («Собственно, причина, по которой мы мыслим смерть в небесных понятиях, в том-то и состоит, что видимая нами твердь, особенно ночью (над нашим угасшим Парижем с сухопарыми арками бульвара Эксельманс и непрерывным альпийским плеском безлюдных его писсуаров), есть наиболее точный и вечный символ того огромного безмолвного взрыва»²).

Экзистенциальное переживание набоковских героев — в умении растягивать-длить то, что в обывательском представлении сопротивляется «длению», что противоречит самому «устройству» человеческому. И следовательно, это и утверждает сверхмეტачеловеческое в переживании ухода (смерти) героем Набокова. «С-мерть» в поэтике Набокова возвращена к исходной семантике: «с-мерить». Такой мерой в ментальном пространстве героя становится память, тоже, как известно, обладающая потенциалом принципиальной неисчерпаемости и одновременно динамики, что вновь актуализирует качество незавершенности.

Однако возвратимся к «стилистике смерти», к ее процессуальным свойствам. «Физическое ощущение, которое вызывают слова» становится непреложным набоковским критерием «качества», поверяющим жизнеспособность художественного факта. Собственно же словесные пассажи самого Набокова — некий вариант «незавершенного гештальта», отсюда невыразимо притягательное их «электричество», это напряжение и делает набоковский текст в целом, используя терминологию Р. Барта, «текстом-наслаждением». Фраза Набокова, как известно, движется «в себя». И ключевой, «акцентный» ее элемент, пренебрегая линейной логикой, помещается не в конец предложения, а скрывается в ее середине. На этой особенности и строится «зародышевая» метафора в поэтике Набокова. Стиль Владимира Набокова бесспорно обладает некой субстанциональной диалектикой самодвижения и развития; и если качество конечного (основы, единичного, зародышевой формы и т. д.) есть то, благодаря чему конечное становится бесконечным, то данный смысл в полной мере распространяется и на категорию «смерти» в мире Набокова, поскольку для автора смерть героя — «вопрос стилистический». Не случайно Дмитрий Набоков, сын Владимира Набокова, в интервью, данном до издания книги, прочитал карточку № 8 и прокомментировал ее так: «Знакомая Лауры на станции железнодорожной говорит: вот книга, которая про тебя, ты прочтешь про собственную смерть. Это замечательная смерть. И эта сцена, мы думаем, совпадает с концом главной части книги, потому что приходит

поезд, и одна из этих двух дам уезжает, а вторая, которая, может быть, представляет собой читателя, осталась одна. И никогда не узнает, что будет дальше».

Поэтика телесности В. Набокова открывает и другой ракурс (ресурс) темы незавершенности. При незавершенности персонажного облика набоковская Флора вполне завершена концептуально. Данный эффект обеспечен архетипическим планом образа Флоры. Поэтика телесности в текстах В. Набокова демонстрирует явный приоритет «костности» над «утробностью». В том смысле, что избыточное представительство тела в герое — знак близости тлена и развоплощения, тогда как «облегченным» героиням (таким, как Нина из «Весны в Фиальте»: «сухонькая шатеночка», не слепок, а «снимок бытия») всегда дан шанс «закрепиться» в вечности. Так и Флора, чей «изящный костяк тотчас вписался в роман», реализует своеобразную «программу» незавершенности, обходя этап женской зрелости. Она не «матерееет», а наоборот, возвращается «в себя», сохраняя «кощееву тайну». Тело Флоры — некая моделирующая внешний мир система, система кодов. Говорят, что тяжело больной писатель читал отрывки из романа персоналу больницы. Его сын никогда не приводил цитат из тайной книги, он говорил, что это все равно, что публиковать по частям. Лишь однажды, к столетию Набокова, он прочел несколько строк в американском университете. Вот они: «Исключительное строение ее костей сразу скользнуло в роман, стало тайным его скелетом и даже легло в основу нескольких стихотворений». Итак, набоковская Флора

была шупла до невероятности. Ребра проступали. Выдававшиеся вертлогии бедренных мослов обрамляли впалый живот, до того уплощенный, что его и животом нельзя было назвать... Грудь этой двадцатичетырехлетней нетерпеливой красавицы, каждая размером с чайную чашку, раскосым прищуром бледных сосков и твердостью очертанья казались лет на десять моложе ее самой³.

Флорино строение тела напоминает мальчишеское, но не женское. Подчеркивается не хрупкость стана, а шуплость до невероят-

ности, гендерные признаки сводятся до минимума. В традиционной культуре женская округлость форм воспринимается как способность к продолжению рода, к воспроизведению. С одной стороны, проступающие ребра Флоры непосредственно отсылают к первому человеку — Адаму, подчеркивают природу женщины, ее истоки. С другой стороны, сухость, щуплость, угловатость, костлявость ее тела вместе с изящностью уподобляют Флору ящерице, тотемический символизм которой связан со способностью «отпускать» память. Вместе с утраченным хвостом ящерица расстается с прошлым. Так актуализирован в структуре персонажа архетип вечного возвращения смерти — в жизнь. Телесная конституция героев (Флоры и Филиппа) противопоставлена как горизонталь и вертикаль, как четкость и размытость, где горизонтальную плоскость, размытость представляет тело Филиппа, а вертикаль, четкость, жесткий каркас — тело Флоры. Но вместе с тем только в единстве они создают ось, с опорой на которую создается целостная модель мира. Их взаимодействие напоминает то, как время циклическое становится линейным, как меняется мифопоэтическая модель мира на историческую, и наоборот. Как отмечает В. Н. Топоров, «само понятие “мир”, модель которого описывается, целесообразно понимать как человека и среду в их взаимодействии; в этом смысле мир есть результат переработки информации о среде и о самом человеке, причем “человеческие” структуры и схемы часто экстраполируются на среду, которая описывается на языке антропоцентрических понятий»⁴. В отличие от Флоры, Филипп пытается сам стать воплощением своего «таинственного манускрипта», воплотить его в жизнь. Флора же становится бессмертной по незнанию. Бессмертие у Набокова — это судьба, продолжение той же самой жизни, но уже за гробом для избранных. А. Битов отмечает, что Набоков — певец не жизни или смерти, и не жизни и смерти, и не жизни в смерти, и не смерти в жизни, а именно певец бес-смертия. («Слово “бес” попуталось... пожалуй, оно тут ни при чем... скорее попутал бес “красного словца”... “красное” нам запаadlo, и мы в эту сторону не пойдем... так что без-смертие»⁵.)

Концептуальные основания философии смерти (как «без-смертия») в поэтике В. Набокова сформированы уже в лирике писателя. С показательной устойчивостью в текстах 20-х гг. моделируется образ пространства, пребывающего за границами здешнего мира, вход в которое беспрепятственен и — легок:

Здравствуй, смерть! — и спутник крылатый,
объясняя, в рай уведет,
но внезапно зеленый, зубчатый,
нежный лес предо мною мелькнет.
И немой, в лучистой одежде,
я рванусь и в чаще найду
прежний дом мой земной, и, как прежде,
дверь заплачет, когда я войду...
1920

Мотив радостного воскресения в том же мире — но уже за гранью — сопутствует всем лирическим рефлексиям Набокова. Так, вместе с погибшими мореходами — в рай переносится и их «портовый городок», а в стихотворении «И в Божий рай пришедшие с земли» идиллическая картина детства самого героя реконструирована в полном объеме:

...в большом, совсем обыкновенном доме,
где Бог живет, где солнечная лень
лежит на всем; и пахнет в этом доме,
как, знаешь ли, на даче, — в первый день...
Потом проснутся; в радостной истоме
посмотрят друг на друга; в сад пройдут —
давным-давно знакомый и любимый...
О, как воздушно яблони цветут!..
О, как кричат, качаясь, серафимы!..
1925

В отличие от Б. Пастернака, формулирующего в свою юную пору «определения» поэзии и души, юный В. Набоков в своих «Гекзаметрах» дает определение смерти:

Смерть — это утренний луч, пробуждение весеннее. Верю, ты, погруженный в могилу, пробужденный, свободный, ходишь, сияя незримо, здесь, между нами — до срока, спящими...

1923

Единственное, что в посмертии вызывает сожаление героя — это невозможность записывать слова, безымянность райских феноменов:

Моя душа, за смертью дальней
твой образ виден мне вот так:
натуралист провинциальный,
в раю потерянный чужак.
Там в роще дремлет ангел дикий,
полупавлинье существо.
Ты любознательно потыкай
зеленым зонтиком в него,
соображая, как сначала
о ней напишешь ты статью,
потом... но только нет журнала
и нет читателей в раю.
И ты стоишь, еще не веря
немою горю своему:
об этом синем сонном звере
кому расскажешь ты, кому?
Где мир и названные розы,
музей и птички чучела?
И смотришь, смотришь ты сквозь слезы
на безымянные крыла.

1927

Своеобразный оптимистический потенциал набоковских «текстов смерти» реализован практически во всех финальных сценах его прозаических произведений. Символическая схема утраты-обретения, отшлифованная писателем в «Весне в Фиальте», где смерть героини изысканно инкрустирована театральными и мистическими деталями, — некий инвариант для всех последующих «смертельных» сцен. Важно, что все жесты и реплики героев, так

же как детали интерьера и штрихи подтекста, решаются через поэтику незавершенности:

Поднявшись по лестнице, мы очутились на шербоной площадке: отсюда видна была нежно-пепельная гора в. Георгия с собранием крапинок костяной белизны на боку (какая-то деревушка); огибая подножье, бежал дымок невидимого поезда и вдруг скрылся; еще ниже виден был за разнобоям крыш единственный кипарис, издали похожий на завернутый черный кончик акварельной кисти; справа виднелось море, серое, в светлых морщинах. У ног наших валялся ржавый ключ, и на стене полуразрушенного дома, к которой площадка примыкала, остались висеть концы какой-то проволоки... я подумал о том, что некогда тут была жизнь, семья вкушала по вечерам прохладу, неумелые дети при свете лампы раскрашивали картинки. Мы стояли, как будто слушаю что-то; Нина, стоявшая выше, положила руку ко мне на плечо, улыбаясь и осторожно, так чтобы не разбить улыбки, целуя меня. С невыносимой силой я пережил (или так мне кажется теперь) все, что когда-либо было между нами, начиная вот с такого же поцелуя, как этот; и я сказал, наше дешевое, официальное ты заменяю тем одухотворенным, выразительным вы, к которому кругосветный пловец возвращается, обогащенный кругом: «А что, если я вас люблю?» Нина взглянула, я повторил, я хотел добавить... но что-то, как летучая мышь, мелькнуло по ее лицу, быстрое, странное, почти некрасивое выражение, и она, которая за просто, как в раю, произносила непристойные словечки, смутилась; мне тоже стало неловко... «Я пошутил, пошутил», — поспешил я воскликнуть, слегка обнимая ее под правую грудь. Откуда-то появился у нее в руках плотный букет темных, мелких, бескорыстно пахучих фиалок, и, прежде чем вернуться к гостинице, мы еще постояли у парапета, и все было по-прежнему безнадежно. Но камень был, как тело, теплый, и внезапно я понял то, чего, видя, не понимал дотоле, почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет стакана, почему мерцало море: белое небо над Фиальтой незаметно налилось солнцем, и теперь оно было солнечное сплошь, и это белое сияние ширилось, ширилось, все растворялось в нем, все исчезало, и я уже стоял на вокзале, в Милане, с газетой, из которой узнал, что желтый автомобиль, виденный мной под платанами, потерпел за Фиальтой крушение, влетев на полном ходу в фургон бро-

дячего цирка, причем Фердинанд и его приятель, неуязвимые пройдохи, саламандры судьбы, василиски счастья, отделались местным и временным повреждением чешуи, тогда как Нина, несмотря на свое давнее, преданное подражание им, оказалась все-таки смертной⁶.

Ключом к «моменту перехода» становится незавершенное движение героя — «я хотел добавить». То обстоятельство, что герой отказывается «добавлять» — условие обретения «без-смертия» и для него самого, и для его возлюбленной. Незавершенность действия создает силовой динамический потенциал, необходимое напряжение и «градус», переносящий героя в их персональную вечность: «все-таки смертное» у Набокова имеет смысл «вечного». Впрочем, так же как для того, чтобы сказать об истинно прекрасном, Набокову потребуются «динамическая формула незавершенности» его героини — п о ч т и н е к р а с и в а я.

Заметим, кстати, что набоковский след в современных текстах, при всем сохранении своей «фактурности», утрачивает главное качество концептуальной и стилистической целостности — ощущение незавершенности. Так, героини-манекены О. Славниковой, совершая, казалось бы, ту же «последовательность действий»:

Очень хорошо одетые, они поднимались по грязной лестнице, изгаженной кошками, что лежали тут же на окнах и батареях, будто старые шапки в полупустой комиссионке, — и там, куда не достигал скошенный пролетами и перилами свет уцелевших ламп, кошачьи глаза отсвечивали, словно полированные металлические кнопки. Вика шла впереди, ее небольшие крепкие икры, окрашенные, точно малярной кистью, серой белизною перекрученных чулок, поочередно напрягались, спадала пятка правой розовой туфли, — и ее законный муж Антонов, шагая следом через две ступени в расстегнутом, касавшемся коленей пиджаке, махал руками, точно неумелый лыжник... Антонов снова вышел на площадку, чтобы пропустить вперед нахмуренную Вику, — эта возня с двойными дверьми всегда создавала у них неловкость и замешательство, будто переход через неисправный турникет. Вика, нагнув крахмальную головку, прошагала мимо Антонова; упрямо держась к нему спиной, она включала электричест-

во и одновременно стаскивала короткий розовый жакетик, который, выворачиваясь, показывал атласную подкладку и кучу этикеток — их Антонову всегда хотелось состричь. Квартира, неистребимо похожая на тот, где покупалась мебель, самодовольный магазин, стояла дневная, раскрытая: ночь в незашторенном окне темнела до потолка, свежевylитое яйцо светильника подрагивало там сырым желтком, Викины цветы на подоконнике напоминали китайские иероглифы... Собственно, все проходило нормально: они без приключений вернулись с вечеринки и были в собственной своей квартире, где прожили уже полтора счастливых года; то был укрепленный семейный остров среди недавно переименованного города, место, где хранилась их новая одежда и где они иногда натывались друг на друга, от неожиданности обнимаясь в напрасном усилии заполнить пустоту⁷, —

фатально завершают каждое из них и, как результат, — пустота, обладающая вполне ощутимым, придавливающим книзу «весом», являющимся главным препятствием к «переходу», оттого, казалось бы, очень «набоковская» героиня все никак не может закончить жизнь самоубийством. Эта смерть — «стилистически» ущербна, будучи обремененной весом усилия.

«Смертный список» самого В. Набокова весьма жизнеутверждающ: «Без-смертие как состояние жизни»; «Бессмертна ошибка, случай, опознание, отсутствие, утрата, незнание — невстреч»; «Бессмертна сама смерть»; «Бессмертно все то, что уловлено взглядом и слухом и запечатлено».

Так, смерть у В. Набокова — это «смешная обезьянка истины», которая не заканчивает своей игры с зеркалами, пренебрегая суевериями, разбивает их, составляет из осколков витражи, чтоб вновь строить в них рожицы, пусть иногда они и покажутся «некрасивыми» гримасами летучей мыши.

¹ Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 45.

² Набоков В. Лаура и ее оригинал : фрагменты романа. СПб., 2010. С. 88.

³ Там же. С. 41.

⁴ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исслед. в области мифопоэтического. М., 1995. С. 161.

⁵ Набоков В. Лаура и ее оригинал. С. 11.

⁶ Набоков В. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 4. М., 1990. С. 93.

⁷ Славникова О. «Один в зеркале» : роман (предваренный знаковым эпиграфом: «Итак — подбираемся к концу. Владимир Набоков. “Приглашение на казнь”»). М., 2005.

2.3. Судьба и проза Джеймса Гордона Фаррела

2.3.1. «Потерянный Букер» посмертно

Несмотря на очевидный факт, что существование и функционирование художественной литературы в современном глобализованном пространстве заметно меняется под воздействием новых обстоятельств и вызовов времени, литературная и околослитературная ситуация Великобритании продолжает оставаться важной, насыщенной и интересной частью культурной жизни страны. Находясь среди явных лидеров в Европе по доле активных читателей среди населения (от 50 до 60 % по разным данным), Британия поддерживает интерес к литературе и чтению разными способами, не последнюю роль среди которых занимает система литературных премий. Самой знаменитой премией является, без сомнения, Букеровская (*The Man Booker Prize*). Учрежденная в 1968 г., она ежегодно присуждается за лучший роман на английском языке автору из Великобритании, Ирландии и стран Британского Содружества. Обладатель премии получает солидный денежный приз (50 тыс. фунтов стерлингов), денежные призы вручаются и всем финалистам, которые, кроме того, получают контракты на дизайнерское издание новой книги, прекрасную рекламу, известность среди читателей. Премия становится своего рода знаком качества произведения, а также символом признания достижений автора.

История Букеровской премии интересна и показательна во многих отношениях: она отражает социологию литературного чтения, изменения литературной и исторической моды; в ней нашлось место прогнозируемым результатам и неожиданностям, интригам и даже скандалам. Организаторам премии удастся привлечь к самому процессу обсуждения романов-кандидатов самые широкие слои читателей. Во многом сам процесс живого обсуждения, «боления» за любимых авторов и присуждения премии привлекает любителей литературы не меньше, чем знакомство с литературными произведениями. В последние годы Букеровский комитет преподнес читателям несколько сюрпризов, расширив традиционный формат ежегодного вручения премии, что, полагаем, упрочило репутацию премии, подтвердило ее независимый характер и претензии на справедливость выбора. Так, в 2008 г. в честь 40-летия премии учредители провели интернет-голосование среди читателей, выбирая «Лучшего Букера» (*the Best of the Booker*) (Букер Букеров). Среди отобранных жюри пяти лучших за 40 лет романов читателям было предложено выбрать один. Этим романом стало произведение С. Рушди «Дети полуночи», но в пятерку, среди прочих, также вошел роман Джеймса Гордона Фаррелла «Осада Кришнапура», что важно для нашего исследования. Кроме того, после смерти летом 2010 г. известной английской писательницы Берил Бейнбридж, произведения которой пять раз номинировались на Букеровскую премию и даже входили в число ее финалистов (так называемый шортлист), но ни разу не получили награды, Букеровский комитет посмертно наградить писательницу «Букером за справедливость». Назвав Б. Бейнбридж «вечной невестой Букера», литературный директор премии Ион Трев вновь предложил самим читателям выбрать лучший роман Бейнбридж путем интернет-голосования. В результате, премии был удостоен роман 1998 г. «Мастер Джорджи». Годом ранее, однако, Букеровский комитет принял не менее экстравагантное решение — восстановить историческую справедливость и вручить единоразовый дополнительный приз — «Потерянный Букер» (*Lost Man Booker Prize*) одному из романов 1970 г. Как от-

мечает критика, тогда организаторы изменили правила и перенесли вручение премии с апреля на ноябрь 1971 г., «в результате этого с собой множество романов предыдущего года, получивших одобрение критики, не смогли участвовать в ней»¹. Букеровское жюри отобрало 6 романов-финалистов из списка, включавшего 21 произведение 1970 г., после чего любой читатель мог выразить свое мнение и проголосовать за один роман на официальном сайте премии.

«Появление ретроспективного шорт-листа — многоплановое и отчасти ностальгическое событие. Это хороший повод заставить англоязычных читателей либо заново, либо впервые обратиться к произведениям 40-летней давности. Остается лишь гадать, достанется «Потерянный Букер», а вместе с ним и 50 тысяч фунтов стерлингов живому или покойному автору», — размышлял К. Решетников накануне вручения премии². «Потерянного Букера» вручили за роман «Неприятности» («Problems»)* Джеймса Гордона Фаррелла (1935—1979), который получил 38 % голосов читателей всего мира. Писатель, трагически погибший в 1979 г., уже становился лауреатом Букеровской премии в 1973 г. за роман «Осада Кришнапура» («The Siege of Krishnapur»). Он стал, таким образом, вторым в истории премии автором, дважды удостоенным престижной награды вслед за Джоном Максвеллом Кутзее, нобелевским лауреатом по литературе 2004 г. Справедливости ради следует отметить, что в последующие годы список дважды лауреатов расширился: романы Хилари Мэнтел получали Букеровскую премию в 2008 и 2012 гг.

Награждение романа Дж. Г. Фаррелла очевидным образом актуализировало сразу несколько аспектов, касающихся прежде всего литературной репутации писателя и его наследия. Присуждение премии спустя 40 лет после публикации романа и 30 лет после ги-

* Поскольку романы Дж. Г. Фаррелла не переведены на русский язык, в исследовательской литературе существуют расхождения относительно перевода их названий. В ряде случаев роман «Problems» был переведен «Проблемы». Полагаем, однако, что контекстуально более правильным и соответствующим авторскому стилю был бы перевод «Неприятности».

бели автора наглядно подтвердило *н е з а в е р ш е н н о с т ь*, *о т к р ы т о с т ь* ряда вопросов, связанных с именем и творчеством писателя. Упомянем в контексте данного исследования лишь такие факты, как трагически рано оборвавшаяся жизнь писателя, недописанный роман, над которым он работал в последний год своей жизни, постепенное, медленное признание со стороны критики и читателей, осмысление творчества серьезным литературоведением, которое по-настоящему началось лишь в последнее десятилетие. Не существует сомнений, что творчество Дж. Г. Фаррелла вошло в историю английской литературы и занимает там очень достойное место, однако еще живы близкие писателя (его брат получал «Потерянного Букера») и его друзья. Для русскоязычного читателя вопросов остается еще больше, поскольку ни одно из произведений Дж. Г. Фаррелла не переведено на русский язык. Кто же такой Джеймс Гордон Фаррелл?

2.3.2. Незавершенность: жизнь писателя

Джеймс Гордон Фаррелл (*James Gordon Farrell*, 1935—1979) родился в семье англичанина и ирландки в Ливерпуле, где прошло его детство, далеко не всегда безоблачное. После начала Второй мировой войны в 1939 г. многие города Британии подвергались варварским бомбардировкам немецкой авиации. Знаменитый порт Ливерпуля, его верфи, доки и склады были желанной мишенью для фашистов, город неоднократно бомбили, и эти эпизоды детства оставили неизгладимое впечатление в памяти будущего писателя. В 1941 г. во время одного из налетов бомба попала в соседний дом, который был полностью разрушен, а его обитатели погибли. Большой викторианский дом родителей Фаррелла также сильно пострадал, взрыв снес с него крышу, уничтожил все окна и двери. По счастливой случайности все члены семьи остались живы. Отметим попутно, что уроженка Ливерпуля Берил Бейнбридж, которая была лишь на несколько лет старше Фаррелла, также отразила свои детские впечатления о военном Ливерпуле в своем творчестве. Фаррелл неоднократно возвращался к собственному детскому травма-

тическому опыту в своей публицистике, интервью и художественной прозе. Во всех романах его «имперской» трилогии, принесшей автору признание и славу, присутствуют яркие эпизоды бомбежек и взрывов жилых домов. Как отмечает Р. Биннз, «опыт жертвы бомбежки, пережитый писателем в возрасте 6 лет, стал одним из двух испытаний в жизни Фаррелла, оказавших глубочайшее влияние на его творчество. Второе испытание настигло его через 15 лет»³ (речь, несомненно, идет о болезни писателя). В 1945 г. семья Фарреллов переехала в Ирландию, где будущий писатель окончил школу и в течение года работал в Дублине помощником школьного учителя.

В 1956 г. он поступил в знаменитый, основанный в начале XVI в. Брейзноуз-колледж (*Brasenose College*) Оксфордского университета, где начал изучать право. В конце первого семестра во время игры в регби ему стало плохо, он попал в больницу, где у него обнаружили полиомиелит. Болезнь изменила жизнь Фаррелла кардинальным образом. Поначалу он утратил способность пользоваться обеими руками, позднее, однако, работоспособность правой руки была частично восстановлена, но до конца здоровье и свобода движения не вернулись. В течение года, проведенного на больничной койке, ему пришлось пережить целый ряд восстановительных процедур, в том числе весьма болезненных. В 1960-е гг. методы лечения полиомиелита разительно отличались от тех, которые приняты в современной медицине, и включали в себя, среди прочих, длительные и мучительные процедуры, через которые должен был пройти каждый больной. Так, почти шесть месяцев будущему писателю пришлось провести с так называемым «железным легким» — приспособлением, которое стимулировало дыхание пациента, осуществляя механическое проветривание легких. Реалистические и даже натуралистические описания лечения были позднее включены в текст второго романа писателя. Именно в это время появилась его ранняя седина.

Через год Фаррелл вернулся в университет, но сменил специальность, полагая, что изучение современных иностранных языков потребует меньшего напряжения, чем изучение права. С отличи-

ем окончив университет в 1960 г., он провел два года во Франции, преподавая языки. Его первый роман «Легкое» (*The Lung*) был создан еще в университетские годы и представлял собой романизированную автобиографию, в которой автор достаточно подробно и даже натуралистически описывал собственный опыт болезни и излечения от нее. Все издательства, в которые он посылал рукопись, отказались ее печатать. Второй роман автора «Человек ниоткуда» (*A Man from Elsewhere*, 1963) был напечатан издательством Хатчинсон по программе поддержки молодых авторов. Переехав в Лондон в середине 1960-х гг., Фаррелл стал активно сотрудничать с издательством, работая в качестве рецензента рукописей начинающих авторов. Интересно, что одной из них стала Берил Бейнбридж, писательская карьера которой началась, таким образом, с восторженной рецензии ее бывшего земляка, о чем, кажется, ни один из них тогда не узнал. Тогда же им были написаны и опубликованы еще два романа: «Легкое» (1965), в основу которого был положен заметно трансформированный материал первого неудачного романа автора, и «Девушка в голове» (*A Girl in the Head*, 1967). Публикация романов не принесла автору славы, хотя сегодня, ретроспективно, в них прочитывается замечательный юмор писателя. Романы были по-разному оценены критиками: так, М. Бредбери оценивает их достаточно высоко⁴, а Б. Бергонци утверждает, что Дж. Г. Фаррелл не был сколько-нибудь значительным романистом до 1970 г., когда появился его роман «Неприятности»⁵.

В 1966 г., получив грант как молодой писатель, Фаррелл уехал в США, где провел два года. Р. Биннз отмечает, что именно там у него появился замысел обратиться к историческому жанру — истории Британской империи: «Возможно, жизнь в Нью-Йорке давала Фарреллу пространственную и временную отстраненность от материала, которая была ему необходима»⁶.

Дж. Г. Фаррелл всегда интересовался историей империи: он считал, что главное историческое событие, произошедшее в течение жизни его поколения, — это распад Британской империи, оказавший гораздо большее влияние на национальное самосознание

англичан, чем Вторая мировая война⁷. Семья родителей писателя, как и многие другие английские семьи, имела непосредственные связи с колониальной действительностью: его мать родилась и провела детство и юность в Ирландии (именно этот период 1920-х гг. описан в романе «Неприятности»). Родители Дж. Г. Фаррелла познакомились и поженились в 1930 г. в Бирме, а затем переехали жить в Читтангонг, маленький городок в Восточной Бенгалии, где отец будущего писателя получил должность в компании по добыче сахарного тростника. По воспоминаниям членов семьи, в этот период в Читтангонге жили не более восьмидесяти европейцев. 1930-е гг. были периодом так называемых восстаний за освобождение (*freedom riots*), во время одного из которых в мистера Фаррелла-старшего стреляли, и он был ранен. По свидетельству Р. Биннза, «Дж. Г. Фаррелл проявлял большой интерес к индийскому опыту своего отца и впоследствии, когда закончил роман «Осада Кришнапура», посвятил его отцу»⁸.

М. Бредбери указывает, что писатель начал активно работать над первым романом трилогии после того, как в январе 1968 г. узнал, что премьер-министр лейбористского кабинета Г. Вильсон объявил об окончательном выводе британских войск из бывших колоний на территорию метрополии. В годы детства и юности Дж. Г. Фаррелла колониальная английская проза* пользовалась большой популярностью среди читателей, и многие авторы этого направления продолжали создавать свои произведения, самыми популярными среди них были Р. Киплинг, Джон Бьюкен, Джойс Кэрри, Сомерсет Моэм и Э. М. Форстер. В отличие от этих авторов, жизненный путь которых так или иначе был связан с колониями,

* Самый популярный жанр колониальной прозы — колониальный роман — генетически связан с популярным в XIX в. приключенческим романом. Сохраняя ряд его черт (описание экзотического мира и его обитателей, приключения европейцев в далеких странах), он подменяет гуманистический пафос приключенческого романа описанием и идеологическим обоснованием колониальной ситуации, т. е. ситуации взаимного непонимания контактирующих народов, евроцентризма, обоснование расизма и колониализма.

связи Дж. Г. Фаррелла с колониями были опосредованными, и ему удалось посетить страны Азии лишь в зрелом возрасте в качестве туриста, но его описания Индии и Сингапура признаются исторически корректными. В своей монографии Б. Бергонци рассматривает прозу Дж. Г. Фаррелла в главе «Исторический роман»: «Существует один современный британский романист, который, как мне представляется, дает в своих последних произведениях замечательные примеры возможностей осознанного реализма и использования истории в романе, двух областей, которые пересекаются и накладываются друг на друга. Я имею в виду Дж. Г. Фаррелла... Фаррелла интересует история, но не в виде абстракции, а ее воздействие на отдельные человеческие жизни, и в той степени, в которой она служит метафорой настоящего»⁹. Другие авторы¹⁰ отмечают, что, вслед за Р. Кипплингом, Дж. Конрадом и Э. М. Форстером, которым удалось заменить политические взгляды и оценки империи на личностные, Дж. Г. Фаррелл в своей прозе осуществляет решительный разрыв с политизацией империализма. Б. Бергонци также отмечает черты сходства между романом «Поездка в Индию» Э. М. Форстера и романами об империи Дж. Г. Фаррелла: «Роман Э. М. Форстера “Поездка в Индию” — шедевр реализма и символизма. Его знаменитая первая фраза, о которой так много написано, одновременно указывает на главное место действия романа и на ядро его символической структуры: “За исключением Марабарских пещер — они находятся в двадцати милях от города — сам Чандрапор не представляет собой ничего особенного”»¹¹. Сравните эту фразу с первыми фразами романов Фаррелла: «Тот, кто раньше никогда не бывал в Кришнапуре, и кто подъезжает к нему с востока, скорее всего подумает, что добрался до цели своего путешествия, находясь за несколько миль до города, раньше, чем ожидал»¹². Фразы Фаррелла очень похожи на фразы Форстера. Одинаковая отстраненная, дающая информацию, описательная интонация, одинаковый спокойный, уверенный тон... И в то же время они фокусируют внимание на физическом месте действия романов и одновременно на их метафорическом центре. С самого начала Фаррелл

демонстрирует искусное манипулирование множественными литературными кодами»¹³. То, что Б. Бергонци называет «множественностью кодов», определяется Р. Крейном и Дж. Левитт¹⁴ как интертекстуальность, хотя данные авторы оговариваются, что интертекстуальность Дж. Г. Фаррелла имеет «абсолютно продуманный характер», он намеренно и очень искусно использует «чужое слово», тогда как Ю. Кристева, предложившая термин «интертекстуальность», рассматривала данное явление прежде всего как неосознанное использование «чужих» текстов и кодов в «своем» тексте.

Окончательно вернувшись из США в Англию и обосновавшись в Лондоне, Фаррелл вплотную приступает к работе над произведениями, посвященными имперской истории Великобритании. Позднее три романа — «Неприятности» (1970), «Осада Кришнапура» (1973) и «Падение Сингапура» (*The Singapore Grip*, 1978) — получили общее название «Трилогии об империи» (*Empire Trilogy*), хотя сам автор писал, что предпочитает рассматривать свои произведения «как триптих, а не как трилогию, когда каждое полотно представляет картину империи в разных исторических водоразделах и, по ассоциации, проливает свет одно на другое. Я не могу обещать, что не добавлю к ним новых полотен и не превращу триптих в многочастную композицию (*polyptich*)»¹⁵. О внутренней идеологической и тематической взаимосвязи романов, исследующих имперское сознание англичан на разных этапах его развития, предельно точно заявлено в первом романе серии («Неприятности»): «Важным фактором было следующее: присутствие британцев означало власть м о р а л ь н у ю, не только административную, здесь, в Ирландии, точно так же, как в Индии, Африке и в любом другом месте. Сами нации должны соответствовать этому авторитету, прежде чем самоуправление станет приемлемым предложением. В любом случае, так считал Майор»¹⁶.

Критики единодушно отмечают, что писатель провел без преувеличения колоссальную подготовительную работу в архивах и библиотеках. Действие романа «Неприятности» происходит в Ирландии в 1919 г., куда к невесте, знакомой ему в основном по пе-

реписке, приезжает после окончания войны майор Брендан Арчер и сразу же попадает в водоворот разнообразных событий на фоне ирландской истории 1919 г., действий Ирландской республиканской армии (ИРА) и других освободителей. Именно в этом романе впервые в полную силу проявляется уникальная повествовательная манера писателя — редкое сочетание юмора, иронии, недосказанности в сочетании с серьезностью, даже драматичностью содержания.

Когда Фаррелл начинал писать роман, он считал, что приступает к работе над исторической прозой о прошлом Ирландии. Однако именно в это время начинаются новые «неприятности»: в 1969 г. активность ИРА провоцирует ввод английских войск в Северную Ирландию, и на улицах городов происходят кровопролитные стычки. «Я обычно шел в зал периодики библиотеки Британского музея читать газету “Таймс” за 1920 г., а возвращаясь, покупал в метро вечернюю газету. Необъяснимо, но факт: те же самые события происходили вновь, иногда буквально на тех же улицах Белфаста», — писал Фаррелл¹⁷.

После громкого успеха романа автор далеко не сразу обратился к истории Британской Индии XIX в.: в архивах сохранились данные, что он начал собирать материал по истории Мексики, но позже отказался от этой затеи. Второй исторический роман Фаррелла посвящен знаменитому историческому эпизоду обороны от мятежников английской резиденции в городе Лакхнау во время Индийского восстания 1856—1857 гг., эпизоду, многократно восславленному в английской литературе в знаменитом стихотворении А. Теннисона, а также в нескольких десятках (!) популярных романов, которые получили в конце XIX в. обобщающее название «романов о Восстании». «Само расположение лондонского дома писателя рядом с Музеем Виктории и Альберта чудесным образом соотносимо с содержанием романа... Под бронзовым пологом мемориала Альберта сидит принц-консорт королевы Виктории, выполненный в позолоченной бронзе, держа в руке каталог Великой выставки 1851 г. — тот каталог, на символическом фоне которого разворачи-

вается кошмар восстания в «Осаде Кришнапура»¹⁸. В тексте произведения выставка 1851 г. и ее каталог воплощают достижения викторианской Британии, ее цивилизаторскую миссию в колониях. Впрочем, когда дело доходит до сражения за собственную жизнь, то обороняющемуся гарнизону, у которого закончились боеприпасы, приходится палить из пушек по врагам бюстами классиков, которые наносят врагам заметный, хотя и неравномерный урон: полет металлической головы поэта Китса сильно ограничен массой локонов, тогда как голова Шекспира наносит мятежникам ощутимые потери. В этом, как и во многих других эпизодах, саркастический юмор Дж. Г. Фаррелла проявляется в полной мере, не противореча общей исторической достоверности повествования — гарнизон действительно оборонялся всеми доступными средствами.

Хотя реальный Лакхнау переименован в романе в вымышленный Кришнапур — город Кришны, а среди героев книги нет ни одного реального исторического лица, Фаррелл предпринял серьезные исторические изыскания, изучая материалы и документы о восстании в архиве и библиотеке Британского музея. После этого он отправился в Индию, чтобы «на месте» собрать материал для будущего произведения. Его «Индийские дневники», которые он вел во время поездки и которые были опубликованы после смерти писателя, демонстрируют поразительные наблюдения автора, а также передают его живые впечатления, которые позже нашли свое отражение в романе о Кришнапуре.

Любопытным и уникальным образом автор соединяет форму серьезного исторического повествования с приключенческим романом в духе XIX в. и характерными для него любовными и авантюрными мотивами и героями. Точно так же он соединяет, казалось бы, несоединимые вещи — иронию, драму, взгляд человека XX в. на события и проблемы века предыдущего. Несмотря на солидную историческую подготовку автора, в тексте романа нет анализа причин восстания, его механизмов и последствий. Образ восставших — это коллективный образ врага с неразличимыми отдельными лицами, образ страшной, несущей смерть и разрушение

стихии, которой нужно противостоять всеми доступными средствами, но которую трудно ненавидеть. Отдельные восставшие появляются лишь в сценах сражений, но каждый раз они различимы лишь как противники героев: «Взглянув вверх, он [Флери] увидел огромного бородатого сипая примерно в ярде от себя, который уже занес саблю, чтобы расправиться с ним... Как-то ему удалось уклониться от удара и кинуться на сипая, но сипай легко выдернул саблю из его руки и, ухмыляясь, отбросил ее. Лишенный всякой надежды, Флери попытался голыми руками вцепиться в его бородатое лицо, атака, на которую сипай, казалось, даже не обратил внимания, готовясь нанести смертельный удар своим клинком... Но удар так и не был нанесен...» (здесь и далее в цитатах перевод наш. — О. С.)¹⁹. Весь роман написан как версия события, данного лишь с одной точки зрения — со стороны англичан, которые, попав в трагическую ситуацию, отстаивают свою жизнь. Как неоднократно отмечалось в критической литературе, герои Дж. Г. Фаррелла — типичные английские джентльмены, носители умеренно-либерального мировоззрения. Это мыслящие личности, лучшие представители викторианского общества, люди дела, не боящиеся ответственности, а само произведение становится, таким образом, одновременно реконструкцией викторианского романного мира и реквиемом по нему, прекрасному миру Британской империи. Хотя герои романа Фаррелла одерживают победу над мятежниками (строго следуя исторической правде!), читателю становятся очевидны причины позднейшего падения самой могущественной империи современного мира, по крайней мере — точка зрения автора на данный вопрос.

В ноябре 1973 г. роман «Осада Кришнапура» получил Букеровскую премию, причем среди писателей, чьи произведения вышли в финал, были такие известные мастера, как Айрис Мердок и Берилл Бейнбридж. На церемонии вручения награды Дж. Г. Фаррелл, который должен был произнести речь, поразил всех присутствующих, выступив с резкой критикой компании Букер — Макконнелл, главного организатора и спонсора, обвинив их в жестокой эксплуа-

тации и обмане темнокожих рабочих в Вест-Индии. Денежную премию, полученную им за второй роман трилогии, писатель частично потратил на двухмесячное путешествие по Сингапуру и другим странам Востока, в том числе побывал в Сайгоне почти накануне вывода оттуда американских войск и взятия города войсками Северного Вьетнама.

Третья книга трилогии Фаррела об империи «Падение Сингапура» посвящена одному эпизоду Второй мировой войны, а именно захвату британской колонии Сингапура японцами в 1942 г. Гораздо более объемный, чем два предыдущих произведения, роман объединяет несколько почти самостоятельных сюжетных линий. Симптоматично, что одна из рецензий на роман была написана начинающим писателем Тимоти Мо, который оценил роман как «личную попытку Фаррелла написать «Войну и мир»²⁰. Очевидно, что роман самого Т. Мо «Островное владение», созданный в 1986 г., использует тот же принцип организации и сочетания документального материала и художественной прозы, что «Падение Сингапура».

Хотя события, описанные в трех произведениях, далеки друг от друга географически и хронологически, три романа, составивших «Трилогию об империи», описывают кризисные моменты истории Британской империи на протяжении почти ста лет. Автор приходит к выводу о неизбежности ее падения. Кроме романов, входящих в состав трилогии, имперской истории посвящен также роман Дж. Г. Фаррелла «Станция на холме» (*The Hill Station*), действие которого происходит в Индии в 1871 г. Роман остался незавершенным из-за внезапной трагической гибели автора.

Закончив работу над романами трилогии, писатель решил оставить Лондон и переехать в Ирландию, «чтобы снова стать ирландцем»²¹. Он купил небольшой дом в сельской местности графства Корк и переселился туда. 11 августа 1979 г., отправившись на рыбалку, он был смыт с высокой скалы морской волной. Его тело было найдено и предано земле только через месяц после смерти.

2.3.3. Незавершенный роман

Трагическая гибель 44-летнего писателя в расцвете сил потрясла литературную Британию. Вскоре после его смерти силами друзей и близких был издан том воспоминаний о Фаррелле, куда также вошли его «Индийские дневники» и часть незавершенного романа «Станция на холме». Книга открывается предисловием друга писателя, критика Джона Сперлинга, в котором сообщается, что опубликованные девятнадцать глав произведения составляют примерно его половину. Хотя, по сведениям Дж. Сперлинга, сохранились также черновики второй части, но полагаем, что целую картину романа составить сложно. Кроме того, как описывают редакторы, работавшие с писателем, обычно он полностью писал произведение, и лишь после этого подвергал весь текст значительной переработке и редактированию. Таким образом, тот вариант текста, который был опубликован в 1981 г. и с тех пор неоднократно переиздавался, является не только незаконченным, но и незавершенным. Дж. Сперлинг также отмечает, что редакторы, среди которых был и он сам, вставили в авторский текст Фаррелла эпизоды, написанные рукой мастера, но сохранившиеся в отдельной папке. Более того, даже само название произведения было определено редакторским коллективом, так как автор называл его «романом о станции на холме». В своем последнем письме в издательство Фаррелл отмечал, что еще не остановился на окончательном варианте названия. В черновиках присутствует также еще один возможный вариант названия — «Доктор в замешательстве» (*The Doctor of Confusion*).

Действие произведения вновь происходит в Британской Индии спустя четверть века после восстания. Уже немолодые герои «Осады Кришнапура», доктор Маккнаб и Мириам, все еще живут в Кришнапуре, но события восстания уже отошли в область далекого прошлого, и даже племянница Маккнаба с трудом вспоминает, что ее дядя и тетя «встретились при каких-то странных обстоятельствах... во время какого-то сражения, когда вокруг было множество мошек, но не было одежды — может, поэтому все и случи-

лось»²². Герои путешествуют по Индии, направляясь в горы; «станциями на холме» назывались английские горные поселения, куда летом, прячась от невыносимой жары, переселялись английские дамы — мемсахиб. Основное действие романа разворачивается в Симле, знаменитом горном курорте в предгорьях Гималаев, знаковом для имперского существования и сознания месте. Как определяет энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, «Симла — округ в Британской Индии, в Пенджабе. Главный город того же имени на высоте 7330 футов [2300 м] над уровнем моря, с прекрасным и здоровым климатом; важная санатория европейцев... Шесть-семь месяцев в году здесь живут вице-король и другие сановники Индии»²³. Фаррелл вновь возвращается к описанию любимой им Британской Индии, скрупулезно восстанавливая образы викторианской цивилизации (как материальной, так и духовной) на страницах произведения. Однако общий тон романа не имеет ничего общего с напряженной и драматической героикой романа о Кришнапуре: в «Станции на холме» царят ностальгия, грусть и увядание. Даже главная молодая героиня произведения Эмили — болезненное создание — приезжает в Симлу на лечение. В романе созидательная энергия викторианства выглядит уставшей и истощившей себя, близящейся к своему закату, неизбежному и неотвратимому.

Критика благосклонно встретила посмертную публикацию автора, справедливо отмечая замечательное повествовательное мастерство писателя, глубину характеристики, его блестящую иронию. Дж. Сперлинг, однако, замечает: «Я совсем не уверен, что Джим одобрил бы публикацию своего последнего романа в неотредактированном и незаконченном виде. И все же, как все его друзья... я настаивал на публикации. Почему? Во-первых, потому что это интересная и захватывающая история; во-вторых, потому, что в ней присутствуют три замечательных героя (Доктор Маккнаб, преподобный Кингстон и Епископ), которые... требуют своего присутствия в жизни; в-третьих, потому, что в романе замечательно воссоздана викторианская Симла; в-четвертых, потому что Джим погиб в расцвете жизни и таланта»²⁴.

Один из самых замечательных критических откликов, который появился после публикации посмертного тома прозы Фаррелла, был написан Н. Шримптоном, который, зная, что писатель был поклонником русской литературы и особенно литературы диссидентской (в частности, восхищался романом А. И. Солженицына «В круге первом»), писал: «Великий роман Солженицына был написан, чтобы показать соотечественникам писателя, кто они есть на самом деле, предлагая им образ их собственного запрещенного прошлого. Замечательная проза Фаррелла... предполагает, что мы, британцы, не поймем по-настоящему, как мы живем сегодня, до тех пор, пока не разберемся со своими потаенными воспоминаниями»²⁵.

2.3.4. Парадоксы рецепции

И все-таки ведущая домой
Дорога оказалась слишком длинной...
И. Бродский

Хотя исторические романы Фаррелла получили признание при жизни писателя и были удостоены престижных литературных премий, их путь к широкому читательскому признанию парадоксален и очевидным образом незавершен. Даже в Великобритании его прижизненная известность оставалась не слишком широкой. Критики объясняют это по-разному. Например, М. Прайс пишет: «Хотя ирландский поэт Дерек Махон называл его “лучшим романистом последних лет”, Дж. Г. Фарреллу явно недодано популярности, которая обрушилась на других писателей конца XX века. Иногда его путают с Джеймсом Т. Фарреллом — удивительно, но оба писателя умерли в течение одного месяца в 1979 г., но этот писатель рабочего класса, выходец из самых неблагополучных районов Чикаго, является полным антиподом Дж. Г. Фаррелла»²⁶. Представляется, однако, что, кроме вышеуказанного обстоятельства, ограниченность рецепции творчества замечательного романиста определяется рядом факторов, прежде всего историко-литературного и даже психологического характера.

Распад империи стал для Великобритании и для сознания британцев одним из самых травматических событий XX в. Как пишет Т. Н. Красавченко, «Великобритания перестала быть “империей”, она стала “страной”, утратив свою “исключительность”, лелеемую англичанами на протяжении веков, утрата “жемчужин короны” — колоний — повлекла за собою не только социально-экономическую перестройку, но и изменения в национальной психологии, ломку национального стереотипа. Англичане старшего... и даже среднего поколений были воспитаны на “мифе” об исключительности и могуществе англичан. Утрата этого чувства исключительности, нисхождение на уровень “как все” — процесс мучительный»²⁷.

В течение 1950—1960-х гг. имперская история почти исчезла из британской литературы. Возвращение интереса наблюдается в 1970-е гг., когда острота пережитых событий несколько сглаживается и отходит в область прошлого, хотя и не далекого, которое общество склонно рассматривать субъективно и избирательно.

Кроме того, колониальная литература исторически не рассматривалась английской серьезной литературной критикой как заслуживающая внимания часть общелитературного процесса, но, скорее, как легковесное развлекательное чтение, как литература для подростков и не самых взыскательных читателей. Э. Саид в своем знаменитом труде «Ориентализм» саркастически замечает, что английская литература «пишется для европейцев» и выражает исключительно островную точку зрения на мироустройство, она исследует свое пространство, цивилизуя и культивируя его (*it is domesticated*)²⁸. Не будет большим преувеличением утверждение о том, что вплоть до середины XX в. колониальная литература и колониальные мотивы не рассматривались серьезным литературоведением Великобритании, поскольку в обществе господствовала точка зрения, что существование колоний — данность, которая в определенном смысле обеспечивает покой и внутреннюю стабильность, но не представляет самостоятельного интереса.

Чтобы понять, что Дж. Г. Фаррелл пишет серьезную прозу, нужно было ее прочитать, понять и отрефлексировать, но внешний антураж — краткие аннотации на обложках книг и в журналах и даже

оформление книг — отпугивало серьезного читателя, эксплуатируя образ привычного авантюрно-приключенческого романа. Парадоксально, но факт: европейские читатели, лишенные некоторых предрассудков британской читательской аудитории, кажется, раньше оценили замечательные качества прозы писателя. Об этом, в частности, свидетельствует большое количество критических и академических работ, написанных во Франции, Австрии, Германии и т. д.

Кроме того, роман Дж. Г. Фаррелла «Осада Кришнапура» стал одним из первых произведений нового направления в английской литературе, которое получило мощное развитие в конце XX в. — неовикторианского английского романа, направления, которое позднее было определено как «историографическое метаповествование». Хронологически раньше Фаррелла прибегли к этой стратегии только Джин Рис в романе «Широкое Саргассово море» (1966) и Джон Фаулз в «Женщине французского лейтенанта» (1968). Вклад писателя в развитие истории английского романа, таким образом, ретроспективно становится более рельефным.

Изменение отношения к творчеству Дж. Г. Фаррелла и неуклонное «повышение» его статуса в оценках серьезного академического литературоведения хорошо отслеживается на примере постоянно появляющихся работ, посвященных его творчеству. Еще в 1979 г. известный английский литературовед Бернард Бергонци в монографии «Состояние романа» (*The Situation of the Novel*) дал высокую оценку исторической прозе Дж. Г. Фаррелла. В 1987 г. в исследовании «Перспективы британской исторической прозы сегодня» Н. Макьюен утверждал: Фаррелл считает, что историческое объяснение прошлого «одновременно необходимо и недостижимо»²⁹; он «придал этому термину [историческое повествование] новое значение своей прозой, которая оценивает исторические факты через положение людей, скептически, но с пониманием и восхищением»³⁰.

После смерти писателя вышел целый ряд значительных литературоведческих и биографических монографических изданий. В последние годы, особенно в связи с обсуждением премии «Букер Буке-ров» и «Потерянный Букер», творчество писателя стало активно об-

суждаться и в академической периодике, и в популярных изданиях. Семья писателя передала его архив в Дублинский университет, где он хранится в знаменитой Библиотеке архивов Тринити-колледжа.

К большому сожалению, даже имя Дж. Г. Фаррелла известно в России лишь узким специалистам по английской литературе. Между тем его проза увлекательна, информативна, блестяще написана, интеллектуальна и смешна одновременно. Чтобы не быть голословными, приведем в качестве примера отрывок из романа «Осада Кришнапура», повествующий о визите высокого начальства в Кришнапур накануне восстания:

Как и можно было ожидать, в армии, где продвижение по служебной лестнице производилось строго по старшинству, генерал был человеком в летах: ему было далеко за семьдесят. Кроме того, он был маленьким и дородным, так что уже не мог легко вскакивать в седло и [вылезать] из седла, как когда-то; усадить его на коня или снять с него было весьма непростой задачей. Расположившись с двух сторон от коня генерала, его совары — индийские конные ординарцы — крепко взялись за штаны генерала и подняли его в воздух, а генерал при этом начал нетерпеливо болтать ногами, чтобы освободить их от стремян. Когда ему это удалось, конь был выведен вперед, а генерал опущен на землю. Когда он неловко приблизился к входу, Коллектор и Судья поняли, что предчувствие их не обмануло: вместо трости генерал опирался на битую для крикета. Зная, что память стала его подводить, генерал часто носил с собой какой-нибудь предмет в качестве памятки; так, если ему надо было поговорить о лошадях, он брал кнут для верховой езды, а если обсудить оружие — клал в карман две мушкетные пули¹.

Нет сомнений, что Дж. Г. Фаррелл — это тот автор, произведения которого будут привлекать все большее количество читателей. Процесс этот явно не завершен; очень бы хотелось надеяться, что его творчество придет и к русскоязычной читающей публике.

¹ Джеймс Фаррелл получил «потерянного» Букера [Электронный ресурс]. URL: <http://www.segodnya.ua/culture/showbiz/dzhejmcs-farrell-poluchil-poterjannoho-bukera.html>.

- ² Решетников К. Награда потеряла героев [Электронный ресурс] // Взгляд. Ру. 26 марта 2010. URL: <http://vz.ru/culture/2010/3/26/387329.html>.
- ³ Binns R. J. G. Farrell. L. ; N. Y., 1986. P. 20.
- ⁴ Bradbury M. The Modern British Novel. L., 1993.
- ⁵ Bergonzi M. The Situation of the Novel. 2nd ed. L., 1979.
- ⁶ Binns R. Op. cit. P. 25.
- ⁷ Crane R., Levitt J. Troubled Pleasures: the Fiction of J. G. Farrell. Dublin, 1997.
- ⁸ Binns J. Op. cit. P. 29.
- ⁹ Bergonzi B. Op. cit. P. 228—229.
- ¹⁰ Crane B., Levitt B. Op. cit.
- ¹¹ Форстер Э. М. Поездка в Индию. Л., 1937. С. 4.
- ¹² Farrell J. G. The Siege of Krishnapur. London., 1985. P. 3. Перевод наш.
- ¹³ Bergonzi B. Op. cit. P. 229.
- ¹⁴ Crane R., Levitt J. Op. cit.
- ¹⁵ Binns R. Op. cit. P. 33.
- ¹⁶ Farrell R. Troubels. L., 1984. P. 51.
- ¹⁷ Farrell J. G. Girls and Boys // Spectator. 1970. 10 Oct. P. 407.
- ¹⁸ Binns R. Op. cit. P. 29.
- ¹⁹ Farrell J. G. The Siege of Krishnapur. L., 1985. P. 150.
- ²⁰ Mo T. Magpie Man // The New Scotsman. 1978. Vol. 96, Sept. 15. P. 337—338.
- ²¹ Binns R. Op. cit. P. 22.
- ²² Farrell J. G. The Hill Station. L., 1981. P. 92.
- ²³ Брокгауз и Ефрон. Энциклопедия. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Science/brok/index.php.
- ²⁴ Sperling J. Foreword // Farrell J. G. The hill Station. L., 1981. P. 8.
- ²⁵ Цит. по: Binns R. Op. cit. P. 34.
- ²⁶ Price M. Empire Statement // Bookforum. Oct./Nov. 2005. URL: http://www.bookforum.com/inprint/012_03/2017
- ²⁷ Красавченко Т. Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман. Опыт исследования. М., 1990. С. 129.
- ²⁸ Said E. Orientalism. N. Y., 1978.
- ²⁹ McEwan N. Perspective in British Historical Fiction Today. L., 1987. P. 158.
- ³⁰ Ibid. P. 148.
- ³¹ Farrell J. G. The Siege of Krishnapur. L., 1985. P. 63—64.

2.4. Незавершенность цикла романов воспитания И. В. Гете о Вильгельме Мейстере

Приступая к разговору о проекте становления субъекта в европейском романе воспитания современности, мы прежде всего должны определиться с содержанием термина «современность». В данной статье, вслед за Ю. Хабермасом, Д. Кларком и другими исследователями, под «современностью» (*dermoderne*, Ю. Хабермас¹; *modernity*, Д. Кларк²) будем понимать значительный временной промежуток, верхней границей которого выступает первая половина XX в., а нижняя граница опускается до XVII–XVIII вв. Таким этот период видят Ю. Хабермас, А. Кожев, М. Фуко, Б. Андерсон, Д. Кларк и др. Философским основанием для его выделения становится постулируемый XVII—XVIII вв. тип рациональности и его проблематизация в культуре XIX — начала XX в. Современность в целом включает и период безраздельной веры в разум, и период скепсиса в отношении классической рациональности в романтизме и модернизме. Для нее характерны состояние разорванности опыта (Ю. Хабермас), фрагментированности смыслов, проблематизации ценностей; она детерминирует нестабильное состояние субъекта, над нормализацией, стабилизацией которого работают различные социальные институты, в том числе роман воспитания.

Временем рождения романа воспитания как новой литературной формы следует считать эпоху Просвещения. Именно в национальных литературах Просвещения появляется целая плеяда романов, описывающих становление главного героя: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» Д. Дефо, «История Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна, «История Агатона» К. Виланда, «Тобиас Кнаут» И.-К. Вецеля, «Биографии по восходящей линии» Т. Г. Гиппеля, наконец, «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» И. В. Гете.

Сам термин *Bildungsroman* возник в 1774 г. — так немецкий критик и теоретик литературы Ф. Бланкенбург охарактеризовал роман К. Виланда «История Агатона». В своем «Опыте о романе» Бланкенбург формулирует задачу автора не как создание идеального человеческого характера, а скорее наоборот. «Романист, — утверждает Бланкенбург, — показывает в своем произведении возможного человека действительного мира. Герой романа должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, низкое и высокое, трагическое и смешное. Он не марионетка, покорно подчиняющаяся сконструированному действию, а личность со всеми присущими ей особенностями, которая изменяется, развивается, воспитывается»³. В этом высказывании заключается одно из главных требований, которое просветительская эстетика предъявляла к роману и его герою: специфика романа состоит в показе становления героя, его постепенного взросления и освобождения от своих недостатков.

Какие же причины обусловили появление в просветительской литературе новой формы — романа воспитания? Ряд исследователей в качестве таковых указывают на интерес авторов-просветителей к вопросам воспитания, проявившийся в написании ими педагогических трактатов и закономерно перешедший в создание художественно-воспитательной формы. Но чем, в свою очередь, можно объяснить этот интерес, равно как и общий воспитательный пафос Просвещения? Причины его лежат в самом характере эпохи и ее взгляде на человека.

Представление о человеке как свободной и самостоятельной личности зародилось еще в эпоху Возрождения. Тогда оно привело к возникновению гуманизма, согласно которому человек является не просто сочетанием двух субстанций — природной и Божественной, как учило Священное Писание, а особой (третьей) субстанцией, имеющей специфически человеческую природу. Но только в эпоху Просвещения человек окончательно отделяется от этих двух миров, чему способствовала формулировка понятия культуры. Мир культуры — это мир, созданный человеком. Человек выступает в культуре не как творимое, а как творящее существо, не как объект воздействия внешних сил, а как субъект, изменяющий мир. Наследие

предшествующих поколений в эпоху Просвещения перестает восприниматься как нечто естественное, данное от Бога. Оно начинает рассматриваться как формируемое самим человеком, подлежащее критическому анализу и совершенствованию.

Для просветителей человек прежде всего разумен. Сам термин «Просвещение» утвердился после статьи И. Канта (1784), в которой просвещение предстает «выходом человека из состояния несовременности, которое есть неспособность пользоваться разумом без руководства со стороны кого-то другого»⁴. Разумность выступает синонимом самостоятельности, активности, свободы субъекта. Человек может и должен мыслить и действовать свободно и самостоятельно в самых различных сферах. Отсюда проистекает вера в разум как силу, способную не только познать мир, но и перестроить на разумных началах социальные отношения — кантовский выход человека из состояния «несовременности». Великое упование Просвещения состояло в том, что мир можно и нужно изменить к лучшему. «Современность, — пишет Д. Кларк, — предложила мечту о достижимом порядке»⁵.

Но просветители не могли не видеть, что такая точка зрения на человека мало согласуется с тем, каков он есть в действительности. Реальный их современник предстал как бы искаженным подобием «истинной человеческой природы», которую легче было обнаружить в прошлом или в отдаленных странах. Мы не раз сталкиваемся в трудах просветителей с апологетикой «человека естественного» и резкой критикой «человека цивилизованного» (самый яркий пример здесь, конечно, Ж.-Ж. Руссо).

Поэтому одной из основных своих задач просветители считали совершенствование и исправление человеческой природы. Это обусловило их глубокий интерес к вопросам воспитания личности и стало причиной рождения различных педагогических теорий, самые крупные из которых — теории Дж. Локка и Ж.-Ж. Руссо. Задача искусства Просвещения также мыслится идеологами эпохи в духе ее названия: просвещение народов, исправление нравов, воспитание личности разумной, активно созидательной, свободной.

Однако идея прогрессивного развития приводит к возрастанию рациональности, которая призвана очертить контуры грядущих перемен и инструментализировать пути их осуществления. Рационализации подвергаются все области, в том числе и область художественного творчества, сам творческий разум, «открытия которого переводятся в рассудочный план, функционирующий по правилам логики обоснования»⁶. Причем рациональность европейской «современности», которую «открывает» эпоха Просвещения, сравнима с рациональностью капиталистического хозяйства, где все основано на расчете по количественным критериям. Это счетное измерение классической рациональности находит отражение в систематизации накопленных фактов, построении таксономии, составлении списков, кропотливом заполнении таблиц, что подробно рассматривает, например, М. Фуко в своей монографии «Надзирать и наказывать», в идее регламентированности всего и вся.

Еще одним следствием мечты о достижимом порядке стала стандартизация всех областей — законов, поведения, мышления, чтобы было легче управлять всем этим, занимаясь общественным переустройством. Современность рождает понятие человеческой нормы. «Нормальное становится принципом принуждения в обучении с введением стандартизированного образования и возникновением “нормальных школ”», — пишет М. Фуко⁷.

Унификацией реальной малоупорядоченной жизни по созданным заранее планам и таблицам занимаются различные социальные институты, которые создают свои собственные нарративы этого процесса. Так, педагогический нарратив производства субъекта был сформулирован в двух наиболее авторитетных концепциях своего времени — трактате Дж. Локка «Мысли о воспитании» и романе-трактате Ж.-Ж. Руссо «Эмиль, или О воспитании». При этом в трактате Локка общекультурные тенденции современности проявляются наглядно, а у Руссо предстают в опосредованном виде. Так, хотя Руссо выступает апологетом свободного воспитания и предлагает удерживать ребенка до 18 лет вдали от испорченного общества, фактически Эмиль формируется в соответствии с умонастроениями своей эпохи. Как и Локк, Руссо рисует в своем романе-трак-

тате образец личности, который должен был получиться в результате воспитания. Локк прорабатывает физическое, нравственное и умственное содержание воспитания, определяя его результатом человека физически крепкого, добродетельного, деятельного, умеющего владеть собой, обладающего ясной мыслью и жизненно необходимыми знаниями, «умеющего вести свои дела толково и предусмотрительно»⁸. Руссо выделяет четыре возраста воспитанника, в каждом из которых воспитатель должен привить ему определенные представления, сформировать те или иные личностные качества, научить различным умениям. «Я решил взять на себя воображаемого воспитанника, предположить нужные мне возраст, здоровье, знания и все таланты, потребные для того, чтобы трудиться над его воспитанием, и вести его с момента рождения до того времени, когда он, ставши зрелым человеком, не будет уже нуждаться в ином руководителе, кроме самого себя» — такую цель ставит он перед собой⁹. Таким образом, воспитание, задающее человеческую норму и одновременно образец в духе просветительской концепции личности, и характерная табличная логика этого процесса, его рационализирование, разделение на роды и виды, выделенные нами как установки эпохи Просвещения, начала современности, предстают как у Локка, так и у Руссо. Любопытно то, что Руссо продекларировал одну стратегию (свободное воспитание), а описал совершенно другую. На сознательном уровне автор часто выступает оппозиционером по отношению к своей культуре, а на самом деле не может не репрезентировать ее тенденции.

Вернемся к трактату Дж. Локка «Мысли о воспитании». Выдержавший четыре переиздания при жизни автора, переведенный на большинство европейских языков, он пользовался популярностью модного романа.

Основной вид воспитания ребенка, который выделяет Локк, в истории педагогики обычно именуется нравственным, хотя сам Локк называет его *р а з у м н ы м*. Это главная часть трактата, концентрация его идеологии. Великий принцип и основа всякой добродетели заключаются, по Локку, в том, чтобы человек был способен поступать вопреки своим наклонностям и следовать исключи-

тельно тому, что указывает разум как самое лучшее, «хотя бы непосредственное желание влекло его в другую сторону»¹⁰. Локк формулирует этот тезис вновь и вновь, то кратко и директивно, то пространно и красноречиво, обращаясь то к своим наблюдениям, то к опыту древних.

Конечная цель трактата — воспитание индивида, который будет управлять самим собой в соответствии с теми правилами, привычка следовать которым была выработана у него с детства. «Глупый деспот, — читаем у М. Фуко, — приковывает рабов железными цепями; истинный политик связывает их еще крепче цепью их собственных мыслей; первое ее звено он закрепляет в надежной точке — в разуме. Связь эта тем крепче, что мы не знаем, чем она держится, и считаем ее делом собственных рук (выделено нами; почти дословно то же самое у Локка. — А. С.). Отчаяние и время разъедают скрепы из железа и стали, но бессильны против привычного соединения мыслей, разве лишь укрепляя его»¹¹.

Каким же образом ребенок должен усвоить правила поведения в обществе? Дети руководствуются в своих поступках примером, говорит Локк, и это одна из главных причин рождения романа воспитания и его многочисленных вариаций — биографий и автобиографий, школьной повести, литературной волшебной сказки. Самостоятельное плавание по житейскому морю может завершиться кораблекрушением, если у молодого человека не будет, метафорически говоря, карты, чтобы он заранее ознакомился с подводными камнями и мелями, с течениями и зыбучими песками светской жизни. В своем небольшом по объему трактате Локк, конечно, не может нарисовать перед родителями и молодым человеком подробную картину общественных нравов с обозначениями мелей и подводных течений. А вот роман воспитания как раз и рисует, часто в мельчайших деталях, те опасности, что могут подстергать героя в обществе, парадоксы человеческих характеров и обычаев, без знания которых он рискует вечно наталкиваться на рифы опасных ситуаций. Просветительская литература последовала совету Локка. Так, Г. Филдинг первым из английских писателей описал

в своем романе историю воспитания Тома Джонса как познание человеческих нравов (эпиграф романа гласит: «Видел нравы многих людей»). Традиция школьного изучения литературных текстов также опирается на принцип обсуждения нравственно-этических вопросов и их проявления в поступках героев произведения. Роман воспитания в этом смысле более эффективен для формирования тех или иных представлений, нежели наставления-советы и даже обсуждения-дискуссии, поскольку он предоставляет читателю возможность подумать над поступками героев, согласиться либо не согласиться с ними либо с автором, **в о з м о ж н о с т ь** **в о с п и т ы в а т ь** **с а м о г о** **с е б я** в ходе чтения книги.

Английская просветительская литература, находясь под огромным впечатлением трактата Локка, проводила эти идеи в широкие слои читателей. Так, различные виды физических упражнений и список нужных джентльмену ремесел мы встретим у Д. Дефо, а перечень качеств добродетельного человека в своей иронической манере проиллюстрирует Г. Филдинг.

Вот в целом тот комплекс причин, которые вызвали к жизни роман воспитания, призванный правильно воспитать человека для жизни в разумном мире либо перевоспитать неразумное общество, он был детищем художественной литературы и в не меньшей мере просветительской идеологии. Роман воспитания появляется в эпоху, которая социальное реформирование видит как исправление человеческой природы и осуществляет его на путях стандартизации социокультурных практик, т. е. в ракурсе общей парадигмы современности. Он полностью отвечает задачам исправления неразумно устроенного мира в силу своих художественных особенностей: так, его «средний» герой является репрезентацией целого поколения, на протяжении повествования он выступает как «воспитуемый жизнью», в содержании образовательных ступеней отражается представление автора о тех качествах, которые необходимы современному субъекту. Норма выступает как образец, человеческая норма задается в общем и частностях, наконец, норма распространяется в обществе посредством работы социальных институций. Эти три тезиса раскрываются в бытовании романа воспитания как

одного из способов создания образца-нормы и одновременно механизма его распространения. Он заполняет графы дисциплинарной таблицы современности и производит читающего индивида.

Однако современность пронизана диалектикой рационального/иррационального, сознательного/стихийного (К. Кларк¹²), упорядоченного/хаотического, механистического/органического, культурного/природного, естественно-научного/мистического, объективного/субъективного, идеализма/реализма, видимого/незримого, разума/чувства, аполлоновского/дионисийского (Ф. Ницше), наконец, целостности/разорванности, и т. д. Лейтмотивом через современность проходит стремление к примирению противоречий путем их спекулятивного снятия, преодолению разорванности, созданию целостности. Конструкция субъекта оказывается одной из таких попыток: субъект в текстах современности осуществляет медиацию, делая зримые социальные практики незримыми паттернами своего поведения, подчиняя чувства разуму, а природное начало через усвоение социальных норм — культуре, переходя от стихийности индивидуальных действий к сознательности практик, рационализируя иррациональное и объясняя мистическое, при этом из всего извлекая опыт и все подвергая осмыслению. Практически эта стратегия (изначально мифологическая по своему качеству) оказывается абсолютно иллюзорной, и если ей удастся порой в системе символического обмена примирить между собою локальные оппозиции, тем вернее она показывает неснимаемость, неразрешимость оппозиций глобальных, характерных для современности в целом.

В модернизме, «завершающем» современность (по Ю. Хабермасу), просветительский пафос познания, преклонение перед техническим и научным прогрессом сменяются сомнением в онтологической ценности рационального мышления. Всплески «противоразумия», ранее возникавшие эпизодически, образуют единый мощный поток, выносят на поверхность скепсис, сомнение, недоверие к силам разума. Появляются попытки дополнить прежде довлеющую научную рациональность рациональностью мифа, религии, искусства, философии.

Однако с расшатыванием искусственной, рационализированной целостности, тяготением ко второму члену смысловой оппозиции — иррациональному, субъективному, стихийному, всему, что репрезентирует непредсказуемое течение жизни, мы встречаемся много ранее модернизма и даже онтологически предшествующего ему романтизма в романах И. В. Гете о Вильгельме Мейстере. В трилогию входят незавершенное «Театральное призвание Вильгельма Мейстера», «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера», из которых второй роман становится «образцовым» текстом периода романтизма.

Непростая история создания романов почти буквально иллюстрирует стремление современности «снять» противоречие между естественным развитием индивидуальности и рационально формируемой субъектностью, примирить оппозиции, неизбежно оборачивающиеся неустойчивым балансированием между ними. Замечательно описал эту ситуацию Г. Гессе в своей статье «Благодарность Гете»: «то была... попытка синтеза немецкой гениальности с разумом, примирения царедворца с богоборцем, Антонио с Тассо, музыкально-дионисийского энтузиазма с верой в ответственность и нравственный долг. Удалась эта попытка все-таки не вполне... там и сям зияли трещины, разрывы, возникали мучительные и трудно переносимые конфликты»¹³.

Начало работы над «Театральным призванием» относится к 1777 г. В центре романа была судьба выходца из бюргерской среды, с детских лет почувствовавшего влечение к театру. В этом проявилась и автобиографичность книги, и ее историческая актуальность. Время действия «Театрального призвания» — примерно 50—60-е гг. XVIII в. Об этом говорят многочисленные культурно-исторические реалии, пронизывающие текст, и легко узнаваемые прототипы: в образе мадам де Ретти мы узнаем К. Нейбер, в труппе Зерло — один из первых профессиональных театральных коллективов Германии труппу Ф.-Л. Шредера. В эти годы немецкий театр только начал выходить из длительного периода застоя и упадка. Творческий союз И. К. Готшета и К. Нейбер, новая драма

Г. Э. Лессинга, споры о театре внутри группы «Буря и натиск» (в которую входил и молодой Гете), фактическая организация Гете и Ф. Шиллером театра в Веймаре — все это свидетельства того, что немецкие писатели были чрезвычайно озабочены судьбой национального театра.

Театру как самому «общительному» из искусств (Фр. Шлегель) просветители вообще придавали особое значение в деле изменения человеческой природы. Д. Дидро писал: «Партер театра — единственное место, где сольются слезы добродетельного человека и злодея. Там возмущается злодей против несправедливостей, которые сам смог бы совершить, сочувствует горю, которое сам смог бы причинить, негодует на человека со своим собственным характером. Но впечатление получено, оно живет в нас, вопреки нам, и злодей, уходя из ложи, менее расположен ко злу, чем после отповеди сурового и черствого оратора»¹⁴. Однако для немецких просветителей театр был не просто средством улучшения нравов; создание национального театра мыслилось ими чуть ли не как решающий шаг к объединению страны. Размышления об этом мы встречаем и у молодого Гете.

В «Театральном призвании» формирование героя было показано в движении от увлечения домашним кукольным театром к осознанным воззрениям на искусство. Странствуя по плану наставника, знатока литературы и искусства советника Р., Вильгельм знакомится со всеми видами театральной деятельности, существующими в то время в Германии: наблюдает представления самодеятельного театра; встречает труппу бродячих артистов; наконец, присоединяется к регулярной труппе Зерло. «Начало сотрудничества Вильгельма и Зерло, — пишет Е. И. Волгина, исследовательница незавершенного романа Гете, — мыслится как подготовка нового, более зрелого этапа в развитии немецкого театра. При этом ведущая роль будет принадлежать энтузиастам типа Вильгельма, для которых служение искусству означает решение больших проблем национальной культуры»¹⁵. Подобные истинно просветительские цели ставит перед собой герой, приступая к постановке «Гамлета». На этом эпизоде повествование обрывается.

К работе над текстом Гете вернулся в 1793 г., и под новым названием — «Годы учения Вильгельма Мейстера» — роман был опубликован в 1795–1796 гг. Соотношение между двумя текстами довольно сложное. Большинство сюжетных поворотов «Театрального призвания» почти буквально повторяются в первых четырех книгах «Годов учения». Смещены лишь некоторые акценты. Но именно они могут объяснить, почему Гете отказался от завершения своего театрального романа.

Работа Вильгельма над «Гамлетом» в «Годах учения...» выступает как кульминация и развязка в его увлечении театром. Герой понимает, что настоящего таланта у него нет, и в театре он навсегда останется лишь любителем-энтузиастом. В этот момент в сюжете происходит перелом: в жизни Вильгельма появляется Общество Башни. Герой, не подозревая об этом, уже сталкивался с его членами раньше: в Общество Башни входят молодой офицер, давший Вильгельму несколько дельных советов по поводу его театральных проектов; прекрасная всадница, спасшая его актеров от разбойников; наконец, Аббат, который фактически наблюдал за Вильгельмом с детства, несколько раз как бы нечаянно встречался на его пути и незаметно, исподволь давал тот или иной совет. Исполняя поручение умирающей актрисы своей труппы, Вильгельм отправляется к ее возлюбленному, который — по странному стечению обстоятельств — оказывается главой загадочного Общества Башни, и вступает в это общество. При вступлении ему вручают свиток-наставление, которым он должен будет руководствоваться в своей дальнейшей жизни.

В фигурах членов Общества Башни материализованы точки зрения «других», под воздействием которых происходит формирование субъектности в социуме. Замечательно, что нематериальность этих персонажей заметил еще Новалис. Он видел в романе Гете «мощную симфонию целого» в том смысле, что все лица «Вильгельма Мейстера» являются вариациями одного индивида (применительно к модернистскому роману это были бы архетипы «коллективного бессознательного», взаимодействующие с «эго» героя).

Учитывая все это, мы ждем от наставления развернутых предписаний, регламентирующих внутренние ценности и практики поведения субъекта, репрезентирующих социокультурные ожидания в духе педагогических трактатов Локка и Руссо. Но наставление это крайне лаконично: полстраницы текста, стиль его аллегорически афористичен, например: «Действовать легко, мыслить трудно, превратить мысль в действие — нелегко»¹⁶. Уже эта не реалистическая, не рационализированная, а какая-то иная художественная форма подчеркивает отличие выраженных в произведении воззрений Гете на человека, искусство, жизнь от взглядов просветителей.

Свое отнюдь не просветительское видение человека Гете выразил в «Фаусте»: «И век ему с душой не будет сладу, к чему бы поиски ни привели»¹⁷. Это вечное беспокойство фаустовской души отзовется в романтизме; почти всеобщим умонастроением трагическая раздвоенность Фауста, его социальное прожектерство, обернувшееся крушением иллюзий, станут в эпоху модернизма. Мощнейший образ из финала «Фауста»: ослепший герой думает, что стук лопат означает строительство спроектированного им города, а это слуги Мефистофеля роют ему могилу, — достоин быть символом «прозрения» относительно упований Просвещения.

В «Годах учения» смятение героя в куда меньшей степени, чем в «Фаусте», связано с недовольством миром и собой в мире и вместе с тем ощущением трагической конечности человеческих возможностей. Это еще не бесплодное беспокойство идеолога-прожектера, а волнение творческой натуры, стремящейся реализовать свою индивидуальность во всей полноте. В этом герой «Вильгельма Мейстера» близок автору, не случайно Гете называл его своим любимым драматическим двойником. «Я изрядно похож на хамелеона», — написал он в своем дневнике в пятнадцать лет; «Я всегда новорожденное дитя», — в тридцать восемь. И резюме: «Для того ли я дожил до восьмидесяти лет, чтобы думать всегда одно и то же? Я стремлюсь скорее каждый день думать по-другому, по-новому... Всегда нужно меняться, обновляться, омолаживаться, чтобы не закаменеть»¹⁸.

Что скрывается за метафорой хамелеона, которую использует юный Гете? В повседневном контексте мы склонны воспринимать ее негативно, как оценочный эпитет: хамелеоном называют человека, который готов ради каких-то прагматичных целей подстраиваться под окружающих, человека без принципов. Уже подростку приходится отстаивать свои взгляды, чтобы не прослыть беспринципным, конформистом. В этот момент в нем и утверждается индивидуальность. Но утверждается что-то одно, вопреки всему остальному; из многих жизненных сценариев выбирается один. «С годами, — пишет К. А. Свасьян в своей монографии о Гете, — эта тенденция усиливается и, наконец, окончательно замыкается в некой мировоззрительной “точке зрения”, завоеванной ценою утраты “сферы зрения”. Установка на принципиальность оказывается идентичной установке на узость; в пафосе преждевременного неконформизма выигрыш достается близорукости, утверждающей себя за счет неприятия универсальных перспектив»¹⁹. Перед нами буквально описание институционального действия просветительского романа воспитания — предустановленная социализация, формирование социально приемлемого субъекта, т. е. безусловно усвоившего нормы, ожидания, требования, роли, практики, выдержавшего не одно испытание-экзамен на их знание и не могущего внезапно, немотивированно, по прихоти или капризу им изменить. Если бы такое вдруг произошло в просветительском романе, автор тут же построил бы для героя следующую образовательную ступень, и блудный сын, метафорически выражаясь, принужден был бы вернуться домой, в лоно устоявшихся смыслов.

Установка Гете прямо противоположна — максимально отречься от себя и воспринимать объекты во всей возможной чистоте. «Быть хамелеоном» в этом смысле означает дать миру воздействовать на себя, воспринимать мир не в призме точек зрения, а непосредственно, непредубежденно. В конечном итоге, как писал Ф. Степун, «миросозерцание Гете все еще не определено, неопределимо потому, что в отношении его верны решительно все определения. Всякое миросозерцание представляет собой результат созер-

цания мира с определенного наблюдательного пункта, а потому неизбежно и искажение картины мира его преломляющей перспективностью. Гениальность Гете в отсутствии такого постоянного наблюдательного пункта»²⁰.

Во время вступления Вильгельма в Общество Башни ему дают понять, что увлечение театром было годами его учения, а теперь учение завершено — он должен найти ту область деятельности, к которой у него есть талант. Вильгельм задает вопрос: если он обманывался насчет своего художественного дарования, почему его не направили на верный путь. В ответ он слышит: «Не обвиняй нас... человека не должно ограждать от заблуждений... следует даже допускать его полной чашей пить свои заблуждения»²¹. Истина находится через ошибки, отсюда и теория Аббата, что пусть будет позволено ошибаться до конца, тогда человек придет к настоящему решению. Эта точка зрения на формирование субъекта весьма далека от традиционного просветительского воспитания на нормативных образцах. Открытый финал «Годов учения» (Вильгельм по предписанию Общества Башни отправляется в путешествие) опять же совсем не характерен для просветительского романа, ведь автор-просветитель должен был показать постепенное взросление героя, освобождение его от недостатков, чтобы в конце тот мог избрать социально необходимую линию поведения. Но закономерность такого финала становится очевидной, если вспомнить, что и «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» обрывается на постановке «Гамлета», а дальше следует многолетний перерыв в работе. Можно предположить, что Гете не захотел завершить свой роман в рамках просветительской парадигмы, т. е. закрытым и заранее прогнозируемым финалом. Тогда нежелание его сформулировать для «любимого драматического двойника» систему мировоззренческих максим — выражение его собственного кредо «быть хамелеоном». Это подтверждает и история создания следующего романа — «Годы странствий Вильгельма Мейстера», и так и не написанного окончания цикла — «Годов мастерства».

К работе над продолжением Гете приступил в 1807 г. Первая редакция «Годов странствий» появилась в 1821 г., но замысел ро-

мана все расширялся и расширялся. Окончательная редакция вышла в 1825 г. Это было странное произведение, трудное и непонятное для восприятия современников: роман состоял из разнообразных по темам новелл, писем, дневниковых записей, афоризмов, комментариев. По сюжету все это тексты из некоего архива. Повествователь — редактор. Архив полон разнообразного материала, редактор публикует не все, он выбирает, устанавливает последовательность, комментирует. Этот прием оправдывает неоднородность «Годов странствий» и позволяет Гете последовательно изложить свои идеи по обширному кругу философских, религиозных, эстетических, педагогических и морально-этических вопросов. Фигура Вильгельма Мейстера служит связующим звеном между отдельными фрагментами. Формально урок романа предназначается именно ему: в своем путешествии Вильгельм встречается с многочисленными второстепенными героями, при этом многие из них становятся персонажами-рассказчиками и как бы перехватывают у него сюжетную инициативу, уводя повествование в сторону побочных линий. При этом Гете не изображает, как Вильгельм получает какой-то жизненный урок, а предоставляет читателю сделать выводы самому. Замечательно подметил это немецкий исследователь творчества Гете К. О. Конради: «Он [Гете] собрал воедино все, что узнал, наблюдая эпоху и человеческое поведение, поставил эксперимент на тему о том, какими могли бы быть ответы на требования общественной ситуации, рассматривая этот объемный прозаический труд как резервуар, вместивший в себя сюжеты и идеи, осуществленные проекты и едва наметившиеся замыслы, и предложил их читателю как материал для размышлений... в постоянной надежде, что он сам “додумает”, то есть дополнит рассказанное своими мыслями и воображением»²².

Отказ от дискурсивных правил романа воспитания («Годы странствия» можно назвать таковым лишь с множественными допущениями) не привел к желаемому результату: эксперимент Гете оказался неудачным в том смысле, что ни массовый, ни профессиональный читатель не оказался вполне способным реализовать стратегию смыслостроения «Годов учений». У публики поздний роман Гете

не пользовался популярностью при выходе, да и до сих пор читается выборочно, а исследователей он провоцирует на все новые и новые попытки создать непротиворечивую интерпретацию авторского замысла (начиная с полуанекдотической гипотезы «ошибки Гете» авторства первого биографа Гете, его секретаря И. П. Эккермана²³), ни одну из которых мы не можем назвать удовлетворительной: повсюду, говоря словами Гессе, зияют смысловые трещины и разрывы.

Мы не будем предпринимать очередную попытку тотального объяснения «Годов странствий», поскольку считаем, что противоречивость романа могла входить в авторский замысел. Тем более что в истории работы Гете над циклом о Вильгельме Мейстере это происходит не в первый раз: автор отказывается от работы над романом, когда ему остается лишь написать финал («Театральное призвание»), не соглашается подвести жизненные итоги героя («Годы учения»), наконец, Гете так и не написал завершающий роман «Годы мастерства», хотя сама фамилия героя предполагала, что Вильгельм в какой-то момент из ученика станет мастером.

Разрушая канон просветительского романа как системы мировоззренческих правил для поколения, стратегии социализации путем усвоения желаемых норм и практик, Гете приближается к иному — романтическому — способу изображения человека. «У Гете люди достигают своих высот и целей собственным своим ростом изнутри», — замечает Н. Я. Берковский²⁴, а это стратегия романтическая, предвосхищающая модернизм. В «Годах учения Вильгельма Мейстера» Гете поднимает многие важные для романтиков темы: например, отрицание рационализма как мерила явлений жизни, конфликт художника и филистеров, наконец, сами цели и процесс воспитания главного героя сугубо романтические — безграничное развертывание индивидуальных способностей. Понятие «художник» используется Гете, как и романтиками, в символическом смысле безмерной личностной одаренности, восприимчивости. «Годы учения Вильгельма Мейстера» оказали исключительное влияние на романтиков, были для них своего рода «образцовым текстом». Фр. Шлегель в своих «Атенийских фрагментах» называл его одной

из трех величайших тенденций своего времени (другие два — «Наукоучение» И. Г. Фихте и Великая французская революция). Г. Гессе справедливо скажет, что «Вильгельм Мейстер» превратился в «Евангелие для целого молодого поколения»²⁵. Таков этот роман, написанный как будто внутри литературы Просвещения и со всеми традиционными для нее особенностями, на самом же деле обнажающий ограниченность просветительского романа воспитания, присущие ему условности и приближающийся к стратегиям смыслостроения субъекта конца современности.

¹ См.: Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003. 416 с.

² См.: Кларк Д. Б. Потребление и город, современность и постсовременность // Логос. 2002. № 3/4 (34). С. 35—64.

³ Цит. по: Демченко В. Д. «Вертер» Гете и проблема романа в критике немецкого Просвещения // Гетеовские чтения 1984 / под ред. А. А. Аникста, С. В. Тураева. М., 1986. С. 60.

⁴ Кант И. Ответ на вопрос: Что такое Просвещение? // Соч. : в 6 т. Т. 6 / под общ. ред. В. Ф. Асмуса и др. М., 1966. С. 27.

⁵ Кларк Д. Б. Указ. соч. С. 37.

⁶ Автономова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность. М., 1988. С. 47.

⁷ Фуко М. Надзирать и наказывать [Электронный ресурс] / пер. с фр. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. М., 1999. URL: http://philosophy.ru:81/library/foucault/03/fuko_nakazanie.htm.

⁸ Локк Дж. Мысли о воспитании // Соч. : в 3 т. Т. 3. М., 1988. С. 411.

⁹ Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Руссо Ж.-Ж. Пед. соч. : в 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 42.

¹⁰ Локк Дж. Указ. соч. С. 432.

¹¹ Фуко М. Указ. соч.

¹² См.: Кларк К. Советский роман: история как ритуал / под ред. М. А. Литовской. Екатеринбург, 2002.

¹³ Гессе Г. Письма по кругу : пер. с нем. / сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник. М., 1987. С. 206.

¹⁴ Дидро Д. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 7. М. ; Л., 1935. С. 276.

¹⁵ Волгина Е. И. Театральный роман Гете // Гете И. В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л., 1981. С. 277.

¹⁶ Гете И. В. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 7 : Годы учения Вильгельма Мейстера : роман / пер. с нем. Н. Касаткиной ; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта ; коммент. Н. Вильмонта. М., 1978. С. 408.

¹⁷ Там же. Т. 2 : Фауст : трагедия / пер. с нем. Б. Пастернака ; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта ; коммент. А. Аникста. М., 1976. С. 17.

¹⁸ Цит. по: *Свасьян К. А.* Иоганн Вольфганг Гете. М., 1989. С. 48.

¹⁹ Там же.

²⁰ Цит. по: Там же. С. 38.

²¹ *Гете И. В.* Указ. соч. Т. 7. С. 407.

²² *Конради К. О.* Гете. Жизнь и творчество : в 2 т. М., 1987. С. 574.

²³ *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни : пер. с нем. М., 1981. С. 482.

²⁴ *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 236.

²⁵ *Плохарский А. Е.* Традиции немецкого романтизма в романе Г. Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05. Махачкала, 1998. С. 75.

2.5. Метафизика фрагмента: интертекстуальный комментарий к фрагментам «Поэмы о Царской Семье» М. И. Цветаевой

Если бы мне на выбор — никогда не увидеть России — или никогда не увидеть своих черновых тетрадей (хотя бы этой, с вариантами Царской Семьи) — не задумываясь, сразу. И ясно — что.

Россия без меня обойдется, тетради — нет.

Я без России обойдусь, без тетрадей — нет.

Потому что вовсе не: жить и писать, а жить = писать и: писать — жить. То есть все осуществляется и даже живет (понимается...) только в тетради.

*М. И. Цветаева. Из записи
в черновой тетради*

Большая «Поэма о Царской Семье», над которой Цветаева работала с 1929 по 1936 г., дошла до нас лишь в черновых фрагментах¹. Завершив поэму в 1936 г., Цветаева прочитала ее на ве-

чере у Лебедевых в Париже. По воспоминаниям присутствующего М. Л. Слонима, поэма «была длинная, с описаниями Екатеринбурга и Тобольска, напоминавшими отдельные места из цветаевской “Сибири”. <...> Почти все они показались мне очень яркими и смелыми. Чтение длилось больше часу»². Цветаева не смогла опубликовать ее в эмиграции по политическим причинам. Перед отъездом Цветаевой из Франции в 1939 г. поэма вместе с другими стихами и прозой, которые она считала «неподходящими для ввоза в СССР», была отослана в международный социалистический архив в Амстердаме, который был уничтожен немецкой авиацией во время оккупации Голландии³. Цветаевой удалось опубликовать лишь главу «Сибирь» (Воля России, 1931, № 3—4).

В 1981 г., при подготовке к публикации неоконченной поэмы «Певица» (1935), Е. Б. Коркина обнаружила в черновой тетради записи, относящиеся к «Поэме о Царской Семье»⁴: «Оказалось, что в 1936 г. Цветаева воспользовалась чистыми листами в середине тетради, оставленными для продолжения “Певицы” (которого никогда не последовало), для правки имеющегося к тому времени текста “Поэмы о Царской Семье”»⁵. Дошедшие до нас «случайные обломки»⁶ поэмы — это перечень 24 глав с эпизодами, подлежащими правке, а также стихотворные фрагменты и отдельные строки с вариантами. Судя по перечню глав, поэма представляла собой хронику последнего пути Романовых — их отъезд из Царского Села, дорога в Тобольск, жизнь в Тобольске и гибель в Екатеринбурге:

I. СБОРЫ. II. СТАНЦИЯ ОСТАНЕТСЯ. III. ПАРОХОД РУСЬ. IV. СИБИРЬ. V. ВАЛ. VI. ТОБОЛЬСК (видение). VII. ПРИСТАНЬ. VIII. СИБИРЬ. IX. ПРОДОВОЛЬСТВЕННЫЕ КАРТОЧКИ. X. ДЕНЬ. XI. АНЯ(?). XII. КАРАУЛКА. XIII. ВАСИЛИЙ СЕМЕНЫЧ. XIV. КНЯЖНЫ. XIV. (так! — Е. К.) ПОЧТА ЦЕНЗУРА ПЕРЛЮСТРАЦИЯ. XV. ШТОПАЛЫШИЦА. XVI. ПИСЬМО. XVII. ПОРТЬЕРЫ. XVIII. ПОГУЛЯТЬ. XIX. ЦЕРКОВЬ. XX. ЕЛКА. XXI. ГАДАНЬЕ. XXII. ПЛАЧ КНЯЖЕН. XXIII. КРАСНУХА. XXIV. ВЕЧЕР. <...> NB! Работы много вначале. Дочистить все написанное, а потом — может быть — собирательный Екатеринбург. Поэму. (Ничего не доносится, кроме пения)⁷.

Впервые пять черновых фрагментов (1. «...ежевика»; 2. «И опять — стопудовым жерновом»; 3. «Аня с круглыми плечами»; 4. «Вот — двое. В могучих руках — каравай»; 5. «Обитель на горе») были опубликованы Е. Б. Коркиной в 1990 г.⁸ В более полном виде (с перечнем глав, эпизодов и вариантами правки) фрагменты поэмы (за исключением первого) были опубликованы ею же в 1992 г.: «И опять — стопудовым жерновом» (из главы I «Сборы»), «Есть у меня для твоих Княжен...» (из главы IV «Сибирь»), «Аня с круглыми плечами» (из главы XI «Аня»), «Вот — двое. В могучих руках — каравай» (возможно, из главы XVI «Письмо») и «Обитель на горе»⁹. В третьем томе Собрания сочинений Цветаевой были опубликованы «Сибирь» (в плане поэмы значилась восьмой главой) и фрагменты поэмы по изданию 1990 г. (с черновыми вариантами «Есть у меня для твоих Княжен...» и «О чем она просила» по публикации 1992 г.)¹⁰.

2.5.1. «...На стороне жертв, а не палачей»

Узнав в июле 1918 г. об убийстве царя (убийство семьи и слуг большевики скрывали¹¹), Цветаева открыто манифестирует при всеобщем равнодушии граждан свою приобщенность к монархической, православной традиции:

Расстрел Николая Романова! Расстрел Николая Романова! Николай Романов расстрелян рабочим Белобородовым! Смотрю на людей, тоже ждущих трамвая, и тоже (то же!) слышащих. Рабочие, равная интеллигенция, солдаты, женщины с детьми. Ничего. Хоть бы кто! Хоть бы что! Покупают газету, проглядывают мельком, снова отводят глаза — куда? Да так, в пустоту. А может, трамвай выколдовывают. Тогда я, Але, сдавленным, ровным и громким голосом (кто таким говорил — знает): «Аля, убили русского царя, Николая II. Помолись за упокой его души! И Алин тщательный, с глубоким поклоном, троекратный крест»¹². Аля поминает Царя и в своей молитве об упокоении убиенных: «Упокой, Господи, душу царя...»¹³

О том, что царевубийство было воспринято Цветаевой близко к сердцу, свидетельствуют ее мысли в чешской записной книжке 1923 г. о возможной жертве за царя, которые звучат очень лично и искренне: «Следующий пример: погиб<нуть>, спасая жизнь Царю (от физич<еского> его спасения — вплоть до утешения его в последн<ую> секунду перед казнью, вплоть до утеш<ения> его заочного: меня в Тоб<ольске> расстрел<яли>, а там, в подв<алах> Мос<ковской> Чека за меня в этот час умер другой)»¹⁴.

Ответом Цветаевой на царевубийство стала «Поэма о Царской Семье». Поводом для ее написания послужило стихотворение В. Маяковского «Император» (Свердловск, 1928), в котором Цветаевой «послышалось оправдание страшной расправы, как некоего приговора истории»: «Она настаивала на том, что... поэт должен быть на стороне жертв, а не палачей, и если история жестока и несправедлива, он обязан пойти против нее»¹⁵. В этой нравственной позиции Цветаева продолжала традиционное для русской литературы милосердие (пушкинское «И милость к падшим призывал»), выраженное, например, А. П. Чеховым в связи с судом над Э. Золя, выступившим в защиту Дрейфуса, в которой Чехов видел проявление «чистоты и нравственной высоты» писателя:

Пусть Дрейфус виноват, — и Золя все-таки прав, так как дело писателей не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз они уже осуждены и несут наказание. Скажут: а политика? интересы государства? Но большие писатели и художники должны заниматься политикой лишь настолько, поскольку нужно обороняться от нее. Обвинителей, прокуроров, жандармов и без них много, и во всяком случае роль Павла им больше к лицу, чем Савла¹⁶.

Поэма продолжает тему царской семьи, начатую Цветаевой в цикле «Лебединый стан»: «Царю — на Пасху» (1917), «За Отрока — за Голубя — за Сына» (1917), «Чуть светает» (1917), «Это просто, как кровь и пот» (1918), «Бог — прав» (1918), «Над черною пучиной водною» (1918), «Царь и Бог! Простите малым» (1918), «Петру» (1920). Тема царской семьи возникает и параллельно работе над поэмой. В эссе «Открытие Музея» (1933) Цветаева воспомина-

ет приезд царя с великими княжнами и императрицей Марией Федоровной 31 мая (13 июня) 1912 г. на открытие созданного ее отцом Музея изящных искусств имени Александра III: «Бодрым ровным скорым шагом, с добрым радостным выражением больших голубых глаз, вот-вот готовых рассмеяться, и вдруг — взгляд — прямо на меня, в мои. В эту секунду я эти глаза увидела: не просто голубые, а совершенно прозрачные, чистые, льдистые, совершенно детские» (т. 5, с. 168; см. также: т. 7, с. 250, 255, 257). Этот обращенный к ней проникновенный взгляд царя, воспринятый Цветаевой как судьбоносная встреча, не мог не определить ее обращение к «Поэме о Царской Семье».

В письме к В. Н. Буниной от 28 августа 1933 г. Цветаева сформулировала принцип исторической Памяти, который можно считать одним из важнейших нравственных мотивов ее обращения к теме цареубийства: «Сегодня, не имеющее вчера, не имеет завтра» (т. 7, с. 252).

2.5.2. Долг любви

В создании поэмы Цветаевой движут не политические мотивы, а любовь к царской семье и нравственный долг, о чем она писала Р. Н. Ломоносовой 1 февраля 1930 г., отдавая себе отчет в том, что по политическим причинам поэма не будет принята ни в эмиграции, ни в Советской России: «Не нужна никому. Здесь не дойдет из-за “левизны” (“формы”, — кавычки из-за гнусности слов), там — туда просто не дойдет, физически, как все, и больше — меньше — чем все мои книги. “Для потомства?” Нет. Для очистки совести. И еще от сознания силы: любви и, если хотите, — дара. Из любящих только я смогу. Потому и должна» (т. 7, с. 317). И спустя два месяца, в письме от 3 апреля 1930 г., Цветаева, снова осознавая, что поэма не будет иметь успеха, что она как поэт, согласно любимому ею стихотворению А. К. Толстого, идет «против течения», находит себе «одно» оправдание: «И вот — пишу Перекоп (к<оторо>го никто не берет и не возьмет п. ч. для монархистов непонятен сло-

весно, а для эсеров неприемлем внутренне) — и Конец Семьи (Семи — т. е. Царской Семьи, семеро было), а завтра еще подыму на себя какую-нибудь гору. Но одно: если существует Страшный Суд Слова — я на нем буду оправдана. <...> у меня совесть слова» (т. 7, с. 320—321). В письме к А. А. Тесковой от 22 января 1931 г., сообщая, что из-за издательского кризиса она не может издать «Молодца» и напечатать «Перекоп», Цветаева предрекает подобную судьбу и «Поэме о Царской Семье»: «Поэтов не издают совсем. <...> Такова же судьба вещи, которую сейчас (уже около года) пишу. Все это — на потом, когда меня не будет, когда меня “откроют” (не откроют!)» (т. 6, с. 389).

В интервью Н. Городецкой, опубликованном 7 марта 1931 г., Цветаева признается, что написание поэмы для нее — долг любви к царской семье: «Беру именно семью, а фон — стихия. Громадная работа. Все нужно знать, что написано. А написать нужно — раз навсегда, либо вовсе не браться. В России есть люди, которые справились бы с такой темой, — но тема не их, они ее любить не могут: если бы любили, там бы не жили. Так что я чувствую это на себе, как долг» (т. 4, с. 627). Вероятно, после этого интервью А. И. Цветаева просит сестру в конце июня 1931 г. не публиковать в течение двух лет «антисоветские» вещи («Лебединый стан», «Перекоп»), беспокоясь за судьбу своего сына, А. Трухачева, об этом М. И. Цветаева делает запись в черновой тетради, в которой под «большой вещью» имеется в виду «Поэма о Царской Семье», отложенная по той причине: «просьба подождать еще два года до окончания. Таким образом у меня еще два посмертных тома. (О мои богатые наследники!) Большую вещь, пока, отложила. Ведь пишу ее не для здесь (здесь не поймут — из-за голоса), а именно для там — реванш, языком равных»¹⁷. Цветаева осознает, что поэму придется отложить «не на два [года], а до конца времен»¹⁸.

В письме к Буниной от 28 августа 1935 г. Цветаева сетует на то, что после прекращения «Воли России» в 1932 г. ее поэмы не берут в печать из-за объема: «так никогда не была (и навряд ли будет) кончена поэма о Царской Семье» (т. 7, с. 293); «Вещь, к<отор>ую сейчас пишу, — все остальные перележит» (т. 7, с. 135).

2.5.3. История создания

В письме к Ломоносовой от 1 февраля 1930 г. Цветаева изложила краткий план поэмы, начинающейся с отъезда Романовых из Царского Села и заканчивающейся гибелью в Екатеринбурге: «Сейчас пишу большую поэму о Царской Семье (конец). Написаны: Последнее Царское — Речная дорога до Тобольска — Тобольск воевод (Ермака, татар, Тобольск до Тобольска, когда еще звался Искер, или: Сибирь, отсюда — страна Сибирь). Предстоит: Семья в Тобольске, дорога в Екатеринбург, Екатеринбург — дорога на Рудник Четырех братьев (там жгли). Громадная работа: гора. Радуюсь» (т. 7, с. 317).

По записям в черновых тетрадях и письмам Цветаевой можно восстановить некоторые вехи в создании поэмы. Размышляя об отсутствии вдохновения при написании поэм, которые берутся трудолюбием и упорством, Цветаева пишет 1 июля 1929 г. о трудном начале поэмы: «Неделю бьюсь над восемью строками. Чтобы написать эту вещь так, как она была, нужно *любить* и *смочь*, т. е. быть мной, человеком, и мной, поэтом (рукою, слухом). Дай мне Бог написать эту вещь хотя бы в год. <...> Столько мыслей — и так мало строк! Столько строк — и так мало *связи*!»¹⁹. 5 июля Цветаева делает набросок, вероятно, связанный с поэмой: «(Стихи: — изваянием собственным) Второе мужеска: Ровно бы — очередь край на мученицын — семени да не хват: — сердца. У Троицы, завтра в Оптину — пусто: мощи. Целые ведра воды нашептанной — Горы просфор и рощи — Свеч — а требует — полыни горше — следу нет — Порча —)»²⁰. В ноябре того же года, работая над «Сибирью»: «Я: Сонный киргиз... Конный тайгиз... (Тайгиз — узкая тропа в тайге)»²¹.

31 января 1930 г. в Медоне Цветаева отмечает о строках в главе «Сибирь», посвященных Д. Чичерину («...Дававший на немощь, / Дававший на мощь»): «Хорошо!»²². 4 февраля в связи с сибирской темой записывает: «Меховые малахан (Я. Сибирь)»²³. Из письма к Тесковой от 17 октября понятно, что работе над поэмой препятствует нищета, постоянно сопровождающая Цветаеву в эмиграции: «Живем в долг в лавочке, и часто нет 1 фр<анка> 15 с<антимов>, чтобы

ехать в Париж. <...> Сейчас продолжаю большую вещь, начатую еще прошлой зимой. Писать некогда, но все-таки пишу. Жизнь, из-за безденежья, еще не налажена» (т. 6, с. 388—389). 18 октября в письме к Н. П. Гронскому Цветаева вспоминает обращение Александры Федоровны к Н. П. Саблину* в ее письмах: «Милый Н. П.! (Так царица писала Саблину)» (т. 7, с. 218).

В начале 1931 г. Цветаева просит Бога о том, чтобы закончить поэму до конца года (отметив, что закончила главу «Обед» и начала главу «Елка»): «Дай Бог — в Новом Году — всем здоровья, всем — успешного ученья — мне — дописать в этом году <...> (К 1^{му} дню русск<ого> Рождества дописана главка Обед и начата Елка — окончена 10^ю янв<аря> 1931 г.)»²⁴. 18 января Цветаева закончила главу «Гаданье» и записала в тетради не вошедшие в нее строки:

...По имени звала мать,
По имени будет звать
Жених: — Оля! Милая!
А не по фамилии...
(Невошедшее. Гаданье кончено в канун русск<ого> Крещения.)
...Как — а вот и не додам! —
Подносимую к губам
Руку — вот и облизись! —
Вдруг оттягивала вниз...²⁵

Вероятно, к поэме относится запись, сделанная между 18 и 21 февраля: «(Сплошными столбцами поправки к Потопу)»²⁶. 1 марта напи-

* Саблин Николай Павлович (1880—1937) — офицер императорской яхты «Штандарт», флигель-адъютант, по его собственному признанию, «в продолжение десяти лет стал одним из близких людей к царской семье» (цит. по: Гуль Р. Я унес Россию : Апология эмиграции : в 3 т. Нью-Йорк, 1984. Т. 2 : Россия во Франции. С. 222). После отречения Николая II, по свидетельству очевидцев, «Саблин не явился и больше не показался царской семье» (Соколов Н. А. Убийство Царской Семьи. Тула ; М., 1990. С. 26). Умер в Париже. Императрица использует инициалы имени и отчества Саблина («Н. П.») в своих письмах к Николаю II (Письма императрицы Александры Федоровны к императору Николаю II / пер. с англ. В. Д. Набокова. Берлин, 1922. Т. 2. С. 491, именной указатель).

сан «черновик очередной главы» «Вот — двое. В могучих руках — караван» (возможно, из главы XVI «Письмо»)²⁷. 3 июня, сетуя в письме к Тесковой на тяжелую семейную жизнь, Цветаева отмечает: «пишу вещь, которая при невероятной трудности осуществления (сколько раз — бросала!) никому не нужна...» (т. 7, с. 394). Но в этот же день, возобновляя работу над поэмой, просит: «Господи, дай мне до последнего вздоха пребыть героем труда: — Итак, с Богом!» (т. 4, с. 601, 675). 3—5 июня записывает в Мёдоне: «— Сияющее на лицах: — “Свобода — пожива — земляца!”»²⁸. 19 декабря на своем литературном вечере в Париже, собравшем «не больше двадцати человек» (написавший о нем заметку А. Унтервальд оценил это как позор литературной эмиграции, не пришедшей на вечер «великого русского поэта»), Цветаева читала отрывки из «Поэмы о Царской Семье»²⁹.

28 января 1936 г. Цветаева приступила к правке имеющегося у нее к тому времени текста поэмы («Итак, с Богом!»), затем возобновила правку 16 февраля, отметив препятствующие работе тяжелые бытовые условия: «— Савоя — довязыванье одеяла — суета — печи — все прочее»³⁰. В письме к Тесковой от 29 марта Цветаева осознает, что в ситуации отъезда в СССР «половину» рукописей по политическим причинам ей придется оставить во Франции и никогда их больше не увидеть: «То, встав утром радостная: заспав! — сразу кидаюсь к рукописи... то — сразу вспомнив — à quoi bon? (Чего ради? (фр.)) все равно не допишу, а — допишу — все равно брошу: в лучшем случае похороню заживо в каком-нибудь архиве: никогда не смогу перечесть! (не то, что: прочесть или — напечатать)...» (т. 6, с. 436). Последнее упоминание о поэме в письме к А. С. Штейгеру от 9 августа того же года, где Цветаева приводит четверостишие из I главы «Сборы»:

Над пылающим лицом:
Тем, с глазами пьющими*,
Сколько песен шепотком
Спето, петель спущено!

* В черновой тетради более десятка (!) вариантов первого двустипия.

(Это о Царице с ее раненым: “Мой раненый” — помните?)» (т. 7, с. 575, 495, 542). Последняя фраза отсылает к письму Александры Федоровны Николаю II от 2 марта 1915 г.: «Мой бедный раненый друг скончался. Бог взял его мирно и тихо к себе. Я по обыкновению была с ним утром и более часа днем. Он очень много говорил — все шопотом, все о своей службе на Кавказе. Страшно интересно и так остроумно. И его большие глаза сияли»³¹. В Царскосельском лазарете императрица как сестра милосердия лично ассистировала на операциях, делала раненым перевязки — об этом упоминается в ее письмах к Николаю II, а также в воспоминаниях И. В. Степанова (см. о нем далее), которые стали источниками приведенной строфы: «Она говорила, что называется, громким шепотом. <...> В перевязочной работала как рядовая помощница. <...> Гедройц уверяла, что у нее определенные способности к хирургии. По собственному опыту знаю, что ее перевязки держались дольше и крепче других. <...> Я был первым, которому она сама сделала всю перевязку. <...> Вернувшись во дворец, она сказала Е. А. Шнейдер, которая еще не знала о моем приезде: “J’ai fait mon premier pansement a votre petit aux longs cils” (Я сделала свою первую перевязку вашему малышу с длинными ресницами (фр.))»³².

2.5.3. «Поэт и историк»: документальность как художественный принцип

Работая над поэмой, Цветаева изучила обширный исторический материал. В письме к Тесковой от 25 декабря 1929 г. Цветаева жаловалась, что взваливает на себя очередную «гору» поэмы: «Что бы мне писать восьмистишия! Беспоследственные и безответственные. А то — источники, проверка материалов, исписанные тетради, вся громадная работа до. “Как птицы небесные”... Нет» (т. 6, с. 52). В письме к Буниной от 26 августа 1933 г. Цветаева писала о своем бесконечном стремлении к фактичности, к «всезнанию»: «Мне, чтобы написать хотя бы очень мало, нужен огромный материал, весь о данной (какой угодно!) вещи, сознание — всезна-

ния, а там можно — хоть десять строк! Мне стыдно» (т. 7, с. 250). Отмечая, что в ней «вечно и страстно борются поэт и историк», Цветаева призналась, что в «огромной (неконченной) вещи о Царской Семье» «историк поэта — загнал» (т. 7, с. 253). В письме к С. Андрониковой-Гальперн от 15 июля 1929 г. Цветаева просит устроить для нее встречу с В. В. Вырубовым*: «мне нужно все знать о государыне А<лександр>е Ф<едоровне> — м. б., он может указать мне иностранные источники, к<отор>ых я не знаю, м. б., живо что-нибудь из устных рассказов Вырубовой. М. б., я ошибаюсь, и он совсем далек? Но тогда — общественные настроения тех дней (коронация, Ходынка, японская война) — он ведь уже был взрослым? (я росла за границей и Японскую войну помню по немецкой школе: не то). <...> Кто еще может знать? (О молодой государыне)» (т. 7, с. 123). Спустя несколько недель в письме от 20 августа 1929 г. Цветаева сообщила Андрониковой-Гальперн, что «прочла весь имеющийся материал о Царице» (т. 7, с. 124).

Из конкретных источников, на которые Цветаева опиралась при создании поэмы, в своих письмах она упоминает С. Ю. Витте (т. 7, с. 211), рукопись И. В. Степанова** (т. 7, с. 411, 500, 124 и др.)³³

* Василий Васильевич Вырубов (1879—1963) — российский земский и государственный деятель, из пензенских дворян, после февральской революции — товарищ министра внутренних дел Временного правительства (при премьер-министре Г. Е. Львове), помощник по гражданским делам при начальниках штаба Верховного главнокомандующего в Ставке. В 1918 г. был направлен адмиралом Колчаком за границу для переговоров с союзниками. Обосновался в Париже. Председатель Российского земско-городского комитета помощи российским гражданам за границей. Член Комитета помощи русским писателям и ученым во Франции. Скончался в Париже. Похоронен на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа. Его брат, Александр Васильевич Вырубов (1880—1919), был женат на фрейлине и ближайшей подруге императрицы А. А. Танеевой (Вырубовой). Андроникова-Гальперн дружила с сыном В. В. Вырубова, Н. В. Вырубовым (1915—2009), который жил в ее доме (Вырубов Н. В. Русская фамилия Вырубовы // Наше наследие. 1993. № 28. С. 105—106).

** Книга И. В. Степанова опубликована под названием «Милосердия двери. Лазарет Ея Величества» в журнале «Возрождение» (1957, № 67).

и книгу С. П. Белецкого (т. 7, с. 124)³⁴. Важнейшим источником для Цветаевой стали письма императрицы к А. А. Танеевой (Вырубовой)* и воспоминания последней (Русская летопись, 1922, кн. 4) (т. 7, с. 250, 302). В мае — июне 1926 г. Цветаева прочитала книгу «Письма императрицы Александры Федоровны к императору Николаю II» (пер. с англ. В. Д. Набокова; Берлин, 1922, т. 1—2³⁵): «Две недели сряду читала письма императрицы, и две недели сряду, под их влиянием (в ушах навязало!) писала ужасающие» (т. 6, с. 320).

Судя по упоминанию в уже процитированном цветаевском письме рудника Четырех братьев, где уничтожались тела Царской Семьи и их слуг (т. 7, с. 317), а также по прямому указанию в черновой тетради («Книга С[около]ва и Екатеринбург»³⁶), Цветаева была знакома с книгой следователя Н. А. Соколова «Убийство царской семьи» (Париж, 1925) — первым документальным расследованием, в котором излагались подробности убийства, в том числе и сжигание трупов на руднике: «Части трупов сжигались в кострах при помощи бензина и уничтожались серной кислотой»³⁷. Цветаева могла быть знакома и с другими посвященными царской семье публикациями, появившимися в 1920-е гг. в эмиграции³⁸. О глубоком фактическом знании Цветаевой всех обстоятельств тобольской ссылки царской семьи свидетельствует ее разговор с А. Ф. Керенским 17 марта 1936 г. на его парижском докладе «Крушение монархии и гибель царской семьи» (т. 6, с. 435, 506).

Из очевидцев, общавшихся с царской семьей, Цветаева была знакома с И. В. Степановым** (т. 6, с. 411, 500), А. Ф. Керенским***,

* Анна Александровна Вырубова, урожд. Танеева (1884—1964) — дочь главноуправляющего императорской канцелярии А. С. Танеева, фрейлина, ближайшая подруга императрицы Александры Федоровны. В январе 1921 г. бежала с матерью в Финляндию. В 1923 г. приняла тайный монашеский постриг с именем Мария (в честь св. Марии Магдалины).

** Иван Владимирович Степанов (ок. 1896 — 1933) — капитан лейб-гвардии Семеновского полка, общался с царской семьей, лечась в лазарете ее величества во время Первой мировой войны.

*** Александр Федорович Керенский (1881—1970) — министр-председатель Временного правительства, Верховный главнокомандующий, с 1918 г. в эмиграции во Франции, с 1940 г. — в США.

отправившим царскую семью в тобольскую ссылку (т. 6, с. 434—435, 437, 506, 533, 544—545; т. 7, с. 494), гр. В. В. Комаровским*, а также, возможно, с графиней Е. Б. Татищевой**.

2.5.4. Образ Сибири: летописные и историографические источники

В главе «Сибирь», которая в плане поэмы была помечена словом «хороша», образ Сибири раскрывается через историю ее столицы в эпической антитезе прошлого и настоящего:

Казацкая, татарская
Кровь с молоком кобыл
Степных... Тобольск, «Град-Царствующ
Сибирь» — забыл, чем был?

(т. 3, с. 185)

Цветаева опирается здесь на летописный образ «града Тоболеска»:

В лето 7095, при державе благочестиваго государя царя и великого князя Феодора Ивановича всеа Руси и по его царскому изволению, послан с Москвы ево государев воевода Данило Чюлков со многими воинскими людьми. По повелению государьскому доидоша до реки Иртыша, от града Сибири пятнадцать поприщъ; благоизволи ту просветити место во славословие Отцу и Сыну и Святому Духу: вместо сего царствующаго града причтен Сибири; старейшина бысть сей град Тоболеск, понеже бо ту победа и одоление на окаян-

* Виктор Владимирович Комаровский (1866—1934) — действительный статский советник, церемониймейстер при дворе Николая II (см.: Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради. С. 428, 601).

** Екатерина Борисовна Татищева, урожд. княжна Мещерская (1848—1930) — вдова графа А. Н. Татищева, действительного статского советника, игравшего значительную роль при дворе (Там же. С. 446, 607).

ных бусормен бысть, паче ж и вместо царствующаго града причтен Сибири*³⁹.

Прошлое Тобольска — это идиллическое время органического слияния человека с природой («Кровь с молоком кобыл»), эпический сказочно-былинный хронотоп (казаки как герои-богатыри):

Посадка-то! лошадка-то!
А? — шапка высока!
А шустрота под шапкой-то!
С доставкой ясака.

(т. 3, с. 185)

Прошлое Тобольска выражается также доисторическим, фольклорным циклическим хронотопом с характерной для него инверсией (локализация цели в прошлом):

Как — «краше сказок няниных
Страна: что в рай — что в Пермь...»

(т. 3, с. 185)

Это представление о Сибири как рае восходит к летописному образу первозданной Земли Сибирской (изобилующей деревьями, цветами, животными, сладкоголосыми птицами, сладчайшими реками), в котором проступает библейский образ Эдема (Быт. 2:8—20):

На сем же камене растуше различныя древеса, кедр и инии протчии, в них же жителство имеют зверие различныя, елени и протчие на снедь человеком — лоси и зайцы, а инии ко украшению и одеянию ризному потребни суть человеком: бобры, лисицы, соболи, белки, песцы, разсомаки, выдры, горностаи и подобныя сим; многия ж и сладкопесивыя птицы, паче же многоразличныя травныя цветы красующеся. Из сего же камени реки многия истекоша: овии поидоша к Российскому царству, овии ж в Сибирскую землю. Дивно убо есть се, како судьбами Божиими тако реки истекоша и дивно устрои-

* Здесь и далее тексты, напечатанные дореформенным шрифтом, цитируются по правилам современной орфографии, но с сохранением орфографических и пунктуационных особенностей оригинала.

шая, яко вода твердый камень раскопа; и быша реки пространны зело и прекрасны, в них же воды сладчайшия и рыб различных зело премножество⁴⁰.

Но далее образ Сибири предстает двойственным — сибирский «рай» в первом двустишии рифмуется с сибирским «грехом» во втором:

Казаки женок сманенных
Проигрывали в зернь.
(т. 3, с. 185)

Источником этого факта для Цветаевой были «Очерки русских нравов в старинной Сибири» (1867) С. Серафимовича*, писавшего о сманивании казаками в Сибирь женщин для их последующей продажи: «Большое количество русских женщин находилось в существовавшей тогда торговле; они продавались и покупались точно так же, как и инородческие невольницы. Казаки и промышленники при отправке из России сманивали с собой женщин и девушек, обещаясь жениться на них или найти им хороших мужей, но, приехав в Сибирь, продавали их как невольниц⁴¹. Об игре казаков в зернь в контексте «обольщения» и закладывания ими как привозимых из России, так и местных женщин писал и П. А. Словцов в «Историческом обозрении Сибири» (1838—1844):

* Серафимович отмечал, что его «очерки односторонни и что их скорее бы следовало назвать не очерками нравов, а очерками пороков и недостатков сибирского населения» (*Серафимович С. (Шашков С. С.) Очерки русских нравов в старинной Сибири* // Отеч. зап. 1867. Т. 175, № 11/12. С. 271). В этом подходе автор полемизировал с сибирскими историографами (И. Э. Фишер, Г. Ф. Миллер, П. А. Словцов), приписывающими все зло недостаткам сибирской власти: «Мы своими очерками хотели показать, что недостатки администрации происходили не столько от законодательства, сколько от развращенности самого населения <...> что администрация была только зеркалом, в котором отражалась вся нравственная физиономия сибиряка» (Там же. С. 272). Серафимович упрекал Словцова в том, что в своем историческом обозрении Сибири он воспользовался лишь немногими архивными документами, заменив их топографическим описанием Сибири (Там же. Т. 174, № 9/10. С. 681).

К удивлению, первые семена ложной жизни, направление к праздному проведению времени, игра в кости (зернь) и в карты, хватливость к обманам, сперва невинным, были заброшены в Сибирь литвою, служившею в рядах с казаками, не замедлившими тому же научиться, как видно из грамоты царя Бориса в Мангазею⁴². Чем больше проходило времени, тем далее распространялось это худо, усиливаемое извинениями места и дня полярного. Чувственное житье магометан и идолопоклонников, не осуждаемое ни верованиями, ни их нравами, бессемейность казаков, одиночками отправлявшихся в страну нехристианскую, военная и удалая их жизнь, одурелость промышленников, давно с роднею расставшихся, падкость к прибыткам, выдуманная безгрешность обирать и обчитывать некресть, наконец, новая покаторость к смелостям после государственного потрясения, там и сям заявившая себя, и веселая беззаботность, пенившаяся из кружечных дворов, в 1617 г. в Сибири открытых, представляла при безгласности приходского духовенства картину жизни языческой. Казаки, увлекшись обычаем многоженства, вздумали иметь жен не одних, то чрез обольщения из России привозимых, то понимаемых в улусах и особо содержимых по городам и на отъезжих постах; но тех и других, иногда венчанных по воеводским приказам, они закладывали и мало заботились о выкупе их и участи детей⁴³.

Первоисточником сманивания казаками женщин для их последующей продажи была грамота патриарха архиепископу Сибирскому и Тобольскому: «А которые-де Сибирские служилые люди приезжают к Москве с Государевою денежною и соболиною казною, и те-де служилые люди на Москве и в иных Русских городех подговаривают многих женок (Цветаева использует в главе именно эту форму слова. — *А. М.*) и девок, и привозят их в Сибирские города и держат их за жен места, а иных порабащают и крепости на них емлют сильно, а иных продают Литве и Немцам и Татарам и всяким людям в работу, и иныя всякия беззаконныя дела делают, чего не токмо писати, и слышати жалостно и Богу мерзско»⁴⁴. Словцов отмечал, что основанием к описанным в грамоте «беспутствам казаков» была «грамота за подписью дьяка Андреева, веро-

ятно, на радостях данная Сибири при возврате атамана Кольцова из Москвы»:

В этой грамоте позволялось казакам, конечно *adinterim* (временно (*лат.*)), увозить из городов жен и девиц, чем и пользовались они до настоящей поры. Патриарх, приказав Киприану (о чем подтверждено и Тобольскому воеводству) выслать в Москву казачью привилегию как неуместную, поставил в виду его: а) что в Сибири не носят крестов, не хранят постных дней, живут с некрещеными женами, кумами и сестрами своих жен, при отъезде же закладывают их на срок и, не имея чем выкупить, женятся на других; и б) что духовные венчают без оглашений, постригают в иноки и инокини таких, которые, уходя из монастырей, опять живут в мире; что сами духовные потворствуют воеводам, которые краденных в России девиц продают из корысти в замужество и заставляют при себе их венчать. Вот каковы вести о начальной Сибири!⁴⁵

Киприан получил эту «обличительную грамоту» патриарха с тем, чтобы прочитать ее «в тобольских и прочих церквах епархии, при собрании воевод и жителей»⁴⁶. В отличие от Серафимовича, утверждавшего, что «факты продажи жен часто встречаются даже в актах XVIII века»⁴⁷, Слобцов, исходя из официальной версии истории Сибири, убежден, что воззвание Киприана (положившего, кстати, начало Сибирской летописи) «к правилам веры» достигло своего результата: «разумеется, что голос, поддерживаемый твердостью уважаемого монарха и родителя-патриарха, воздействовал над необузданностью, над легкомыслием, и церковь Сибирская впоследствии уверилась, что в душах сынов ея не погас лен курящийся»⁴⁸.

Сибирь — восточное, азиатское пространство казачьей вольности («Казачья, татарская»), в котором нарушаются даже строжайшие монашеские установления:

Как на земле непаханной
На речке на Туре
Монашки-то с монахами
В одном монастыре

Спасались. Не курицу —
Лис, девку подстерег
Монах. Покровско-Тушинский
Поднесь монастырек
Стоит...

(т. 3, с. 185)

Историографическим источником сожительства монахов и монахинь для Цветаевой также послужили очерки Серафимовича:

Разврат забирался даже в монастыри. Так, до митрополита Киприана в туринском Покровском монастыре монахи и монахини жили вместе, без всякого порядка и присмотра. Напрасно Киприан старался ввести туда дисциплину. Кончилось тем, что монахов и монахинь принуждены были развести, построив для монахов особый монастырь⁴⁹.

Первоисточником этого факта также была «обличительная грамота» Филарета: «а в которых де городех монастыри мужеские и девичьи устроены, и в тех де монастырех старцы и старицы живут с мирскими людьми съодного в одних домех и ничем от мирских людей не рознятся»⁵⁰.

Символическим олицетворением этого сибирского распутства предстает Распутин:

... (Костлявым служкою
Толчок: куды глядишь?
В монастыре том с кружкою
Ходил Распутин Гриш).

(т. 3, с. 185)

В описании гибели Ермака, который, согласно Карамзину, утонул в Иртыше, «отягченный железною броней, данною ему Иоанном...»⁵¹, Цветаева обыгрывает летописную интерпретацию его имени («Ермак» — «жернов»):

В такой-то — «шкуру сдергивай»
Обход — «свою, д...мак!»
Самопервейшим жерновом
Ко дну пошел Ермак.

(т. 3, с. 186)

В летописи читаем: «звашеся атаманом, прозван Ермаком, сказуется дорожной артелной таган, а по волски — жерновой мельнец рушной»⁵².

Символом амбивалентной истории сибирской столицы и Сибири в целом становится образ «двадцати трех церквей»:

Как еще вживе числятся-то,
Мертвых окромя,
Твои двадцать три тысячи
Душ, с двадцатью тремя

Церквами — где воровано,
Там молено, казак! —
С здоровыми дворовыми,
Лающими на кряк.

(т. 3, с. 188)

Источником этого образа также являются очерки Серафимовича: «Все эти богатые церкви сибирских городов, эти великолепные соборы Томска, Красноярска, Кахты: эти мраморные обшивки церковных стен, эти хрустальные иконостасы, эти массы золота, серебра и дорогих камней, все это заведено на упомянутые богатые пожертвования сибирских капиталистов. Это делалось, впрочем, не в силу только одного обета, а также из желания, посредством этого пожертвования, примириться с небом за свои нечистые дела»⁵³.

Конституирующие образ Сибири степь, тундра, морошка, миражные дали, «где только вьюга шастает», постепенно (через образ «трупа, ледяной мумии», «мерзлых останков» умершего в Березове ссыльного Меншикова) переходят в отрицательные значения

мертвого пространства, топоса смерти («тес — тулуп — сугроб», «скит», «гроб»):

Не затяни ошибкою:
«Гроб ты мой, гроб соснов!»
С дощатою обшивкою
Стен, досками мостков

И мостовых... И вся-то спит
Мошь... Тес — тулуп — сугроб
Тобольск, Тобольск, дощатый скит!
Тобольск, дощатый гроб!
(т. 3, с. 188)

Этот образ провинциально бедного, «дощатого» и холодного Тобольска навеян представлением о ссыльном Тобольске как «глухом, захолустном городе» в книге Соколова⁵⁴. Дощатый забор вокруг губернаторского дома, за который Романовым было запрещено выходить, стал символическим выражением их тобольского заключения. В письме к Вырубовой от 10 декабря 1917 г. императрица писала: «Грущу, что они [Николай II и дети] могут гулять только на дворе за досками, но по крайней мере не без воздуха, благодарны и за это»⁵⁵. П. Жильяр отметил в своем дневнике: «Дети грустно смотрят на всех этих веселящихся людей. С некоторого времени они начинают скучать, и их тяготит заключение. Они ходят кругом двора, окруженного высоким сплошным забором. С тех пор, как их гора разрушена, их единственное развлечение — пилить и рубить дрова»⁵⁶. Ключевым в письмах императрицы является мотив холода: «Мало теперь рисую, из за глаз пишу в очках — холодно, пальцы совсем ооченели. <...> Страшный ветер, дует в комнаты» (от 22 января 1918 г.); «холодно в комнатах. 29 гр. опять, 6 гр. в зале — дует невероятно» (от 23 января 1918 г.)⁵⁷. Жильяр отметил в своем дневнике: «Говорят, что градусник показывал сегодня ночью больше 30° мороза по Реомюру (37° по Цельсию). Ужасный ветер. Спальня великих княжон — настоящий ледник»⁵⁸.

«Настоящее» Тобольска — глубокий исторический сон, состояние непробудившейся «мощи», кенотическое* пространство смерти («гроб»), в которое предстоит низойти царской семье.

2.5.5. Архетип национального характера

Во фрагменте главы XI «Аня» в образе ближайшей подруги царицы, фрейлины А. А. Вырубовой, ключевым является мотив круга, выраженный не только лексически («круглые плечи», «пухлые щеки», «булочки», «брови дугою», «пуговики»), но также фонетическим и графическим нагнетанием ударных и безударных о:

Аня с круглыми плечами,
Аня с пухлыми щеками
Сдобных булочек молочных,
Потолочных
Ангелочков.
Брови дугою,
Румянец до пуговиц.
Между одной — и другою
И другом их.

Создавая «круглый» портрет Вырубовой, Цветаева опиралась на свидетельства современников. Так, в мемуарах Степанова Вырубова — добрая и отзывчивая сестра милосердия:

Молодая сестра с простоватым румяным лицом и большими красивыми глазами подходит ко мне. С первых же слов я чувствую к ней искреннюю симпатию. Славная деревенская баба. Веселая, болтливая. <...> С ней так легко говорить. <...> Она стоит, улыбается. Как-то сразу полюбил ее. Редко видел людей, столь располагающих к себе с первого знакомства. <...> Всегда в прекрасном настроении. Ее добродушие и сердечность как-то вызывали на просьбы.

* К е н о с и с (от *греч.* κένωσις — букв. «опоражнивание, пустота») — ключевой концепт православного богословия, означающий добровольно принятое Христом уничижение (Флп. 2 : 6—9).

И с какими только просьбами к ней ни обращались!.. Сколько вспомоществований, стипендий, пенсий было получено благодаря ей⁵⁹.

Ю. А. Ден дала следующий портрет Вырубовой: «Она была невысокого роста, с простодушным детским лицом, большими обворожительными глазами; ее можно было принять за школьницу...»⁶⁰

Образ круга в портрете Вырубовой переносится в восприятии царицы на образ русского народа в следующем фрагменте «Вот — двое. В могучих руках — каравай» (возможно, из главы XVI «Письмо», помеченной Цветаевой словом «хорошо»⁶¹):

Вот — двое. В могучих руках — каравай.
Проходят, кивают. И я им киваю.
Россия! Не ими загублена — эти
Большие, святые, невинные дети,
Обманутые болтунами столицы.
Какие открытые славные лица
Отечественные. Глаза — нашей Ани!..⁶²

Эта «круглость» как символ доброты и открытости русского народа, приветствующего царицу, выражается образом караваев, фоническим и графическим нагнетанием *о*, а также образом кивания (через рифму «каравай — киваю») — традиционного русского приветствия (кивать, по Далю, — «кланяться, наклоняться; подавать знак наклоненьем головы»), о котором императрица писала в тобольском письме к Вырубовой от 23 января 1918 г.: «Люди милые здесь все больше киргизы. Сижу у окна и киваю им, и они отвечают и другие тоже, когда солдаты не смотрят»⁶³. Этот мотив повторится и в четвертом фрагменте: «С приветом и с хлебом / Давно уже скрылись, а все еще следом / Киваю...» (с. 670). В этой «круглости», открытости цветаевский образ русского народа восходит к архетипическому образу Платона Каратаева, которого Толстой определил в романе как «олицетворение всего русского, доброго и круглого». Эта отсылка к «Войне и миру» у Цветаевой скорее всего была осознанной, так как ей было известно, что Вырубова приходилась прапраправнучкой М. В. Кутузову⁶⁴.

Вера царицы в русский народ, «обманутый болтунами столицы», звучит в письме от 13(26) марта 1918 г.: «Верь народу, душа, он силен и молод, как воск в руках. Плохие руки схватили, — и тьма и анархия царствуют; но грядет царь славы и спасет, подкрепит, умудрит сокрушенный, обманутый народ»⁶⁵. Мотив обманутого народа присутствует в цветаевском стихотворении 1918 г.: «Царь и Бог! Простите малым — / Слабым — глупым — грешным — шалым, / В страшную воронку втянутым, / Обольщенным и обманутым»⁶⁶.

2.5.6. «Для Матери здешней тружусь Абалакской»: образ царицы-монахини

Образ Сибири дан на контрасте двух пределов — языческого звероподобного образа Распутина, «заговаривающего» кровь наследника («Грудь кумашная, шерсть богатая») (с. 669), и царицы Александры Федоровны в образе монахини Феодоры. Во второй части фрагмента «Вот — двое. В могучих руках — караван» царица, вышивая покров для Абалакской иконы Божией Матери*, молится милосердной Матушке-Заступнице о прощении и спасении русского народа:

Не плачу. Боюсь замочить вышивание, —
 — Зеленые ветки, Анютины глазки⁶⁷ —
 Для Матери здешней тружусь Абалакской —
 Да смилостивится... С приветом и с хлебом
 Давно уже скрылись, а все еще следом
 Киваю...
 (И слезы на пальцы, и слезы на пальцы,
 И слезы на кольца!..) О, Господи, сколько!
 Доколе — и сколько?... О, Господи, сжался
 Над малыми сими! Прости яко — ворую...
 Сестре Серафиме — сестра Феодора.

* Абалакская икона Божией Матери «Знамение» (Абалацкая, Абалацкая-Знаменская), празднование (ст. стиль) 27 ноября, 20 июля. Самая почитаемая сибирская чудотворная икона Божией Матери, покровительница Сибири.

Создавая образ царицы-монахини, Цветаева опиралась на конспиративное письмо императрицы к Вырубовой от 16 января 1918 г., написанное церковнославянским шрифтом. По причине цензурирования большевиками писем она обращалась к Вырубовой как к сестре Серафиме* от лица простой и «малограмотной» сестры Феодоры**:

Милая, дорогая, возлюбленная сестрица Серафима. От нежно любящего сердца поздравляю Вас, многолюбивая страдальница моя, с праздником Вашим. Да ниспошлет Вам Господь Бог всяких благ, доброго здоровья, крепость духа, кротость, терпение, силы перенести все обиды и гонение, душевную радость. <...> Вышиваем мы покрывалы, воздухи, на аналой покрывалы — сестры Татьяна и Мария особенно искусно вышивают, но рисунок нет больше. <...> Матушка наша Александра приветствует вас, многолюбимая сестра, и шлет вам свое материнское благословение и надеется, что вы, сестрица, хорошо поживаете в духе Христа. Тяжело вам живется но дух тверд. 2 градуса мороза, тихо на улице Добрая сестра Серафима, будьте Богом хранимы, прошу ваших молитв. Христос с Вами.

*Грешная сестра Феодора*⁶⁸

* Вырубова особенно почитала преп. Серафима Саровского, в день памяти которого (2 января 1915 г.) она попала в железнодорожную катастрофу, в результате получила тяжелейшие травмы, но выжила. Эти два события императрица связывает в своем дневнике от 2 января 1918 г. (*Александра Федоровна, императрица*. Последние дневники императрицы Александры Федоровны Романовой: февр. 1917 г. — 16 июля 1918 г. Новосибирск, 1999. С. 118). Ровно через год Вырубова после катастрофы открыла в Царском Селе Серафимовский лазарет. Культ преп. Серафима Саровского сближал Вырубову с царской семьей, особенно почитавшей этого святого: он был прославлен в лике святых по воле Николая II в 1903 г., с его молитвенной помощью Романовы связывали появление долгожданного наследника.

** Имя — от отчества императрицы *Федоровна* (*Феодоровна*) (греч. Θεοδωρος — Божий дар), которое она получила при переходе в православие в честь Федоровской иконы Божией Матери — покровительницы дома Романовых. Возможна отсылка и к св. Феодоре (815—867) — византийской императрице, жене императора-иконоборца Феофила, регентше при своем сыне императоре Михаиле III, канонизированной церковью за восстановление иконопочитания.

В конце письма Александра Федоровна приводила выражающие ее душевное состояние молитвы псалмопевца, взывающего о спасении (Пс. 90 : 2; 27 : 7; 66 : 2): «Господь помощник мой и защита моя. На Него уповает сердце мое и поможет мне. Боже ущедри ны, просвети лице Твое на ны и спаси нас»⁶⁹. Молитвенные образы этого письма отразятся в черновых вариантах этого фрагмента: «— Дай свету и веры и силы и знания... — / Над всеми: над теми — над *сими* — над *нами* ...»⁷⁰

В вышивании царицей в тобольской ссылке покровра для Абалакской иконы Божией Матери Цветаева также не отступила от правды факта. Вышивание покровра вызывает у царицы чувство мистической «близости Бога», Который «невидимо окружает Своим Присутствием» и от Которого «живо трепещет» душа: «Вышиваем много для церкви, только что кончили белый венок из роз с зелеными листьями и серебряным крестом, чтобы под образ Б. Матери Абалакской повесить. Солнышко блестит, греет днем и чувствуем, что все-таки Господь не оставит, но спасет, да спасет, когда все мрачно и темно кругом и только слезы льются. Вера крепка, дух бодр, чувствую близость Бога» (письмо от 5 февраля 1918 г.)⁷¹. В своем дневнике императрица отметила, что 25 декабря 1917 г., в Рождество царская семья присутствовала на «молебне перед чудотвор<ной> ик<оной> Абал<ацкой> Б<ожией> Матери»⁷². В письме от 22 января 1918 г. Александра Федоровна писала Вырубовой: «Посылаю тебе образ Абал. Б. Матери, молилась у нея, она привезена была в нашу церковь»⁷³. Любовь царицы к вышиванию церковных покрывал на аналои и воздухов свидетельствует о том, что она «пропитала православием все свое существо, притом православием приблизительно 16-го века»: «Любимым ее занятием, наподобие русских цариц допетровского периода, стало вышивание воздухов и других принадлежностей церковного обихода»⁷⁴. Опираясь на документальные источники, Цветаева раскрыла в четвертом фрагменте ключевую черту духовного облика русской царицы — ее глубокую приобщенность к средневековой религиозной традиции, мистическую настроенность.

Документальным источником восклицания и вопрошания царицы о сроках страдания России («О Господи, сколько! / Доколе — и сколько?...») также являются ее письма, в которых они звучат лейт-мотивом: «Больно думать, сколько еще будет кровопролития, пока настанут лучшие дни» (от 23 января 1918 г.); «Боже мой, сколько страдания...» (от 5 февраля 1918 г.); «Когда все это кончится? Когда Богу угодно» (от 13 (26) марта 1918 г.); «Сколько несчастных жертв!» (от 8 (21) апреля 1918 г.)⁷⁵. В письме от 10 декабря 1917 г. это вопрошание сочетается с ее материнской любовью к России как «ребенку», с верой в кенотическое милосердие Христа и Богоматери («Да смилостивится...», «О, Господи, сжался / Над малыми сими!») и горячей молитвой о помиловании и спасении страдающей родины: «Но сколько еще крови и невинных жертв?! <...> О Боже, спаси Россию! Это крик души и днем и ночью — все в этом для меня — только не этот постыдный ужасный мир*... <...> Какая я стала старая, но чувствую себя матерью этой страны и страдаю, как за своего ребенка, и люблю мою родину, несмотря на все ужасы теперь и все согрешения. Ты знаешь, что нельзя вырвать любовь из моего сердца, и Россию тоже, несмотря на черную неблагодарность к государю, которая разрывает мое сердце, — но ведь это не вся страна. Болезнь, после которой она окрепнет. Господь, смилуйся и спаси Россию»⁷⁶. Отмечая «бесхарактерность» русского человека, императрица называет внезапно изменившихся во время революции русских людей «большими, темными детьми», но верит, что они могут измениться и к лучшему: «Странность в русском характере — человек скоро делается гадким, плохим, жестоким, безрассудным, но и одинаково быстро он может стать другим; это называется — бесхарактерность. В сущности — большие, темные дети. Известно, что во время длинных войн больше разыгрываются все страсти. Ужас, что творится, как убивают, лгут, крадут, сажают в тюрьмы — но надо перенести, очиститься, переродиться»

* Имеются в виду переговоры в Брест-Литовске о мирном договоре между Советской Россией и Германией, который Николай II и Александра Федоровна считали убийственным для России.

(письмо от 9 января 1918 г.)⁷⁷. Близкий этим мыслям цветаевский образ вора («Прости яко — вору...»)⁷⁸ отсылает к кенотическому образу покаявшегося на кресте благоразумного разбойника из молитвы св. Василия Великого: «Приими убо и мене, человеколюбче Господи, якоже блудницу, яко разбойника, яко мытаря и яко блудного, и возьми мое тяжкое бремя грехов, грех вземляй мира, и немощи человеческия исцеляяй, труждающихся и обремененных к Себе призываяй и упокоеваяй, не пришедый призвати праведных, но грешных на покаяние»⁷⁹.

Последние пять строк фрагмента представляют собой экфрасис иконы — через образ «кольца», круга, выраженный повторяющимися созвучиями *коль/коле, ко*, а также фоническим и графическим нагнетанием ударных и безударных *о* («(И слёзы на пальцы, и слёзы на пальцы, / И слёзы на кольца!..) О, Господи, *сколько!*», «Доколе — и сколько?...», «Прости яко — вору...», «сестра Феодора»), создается образ нимба на Абалакской иконе Божией Матери* и над вышивающей для нее покров царицей. Образ покрыва соотносим с омофором Божией Матери в письмах Александры Федоровны: «Теперь я все иначе понимаю и чувствую — душе так мирно, все переносу, всех своих дорогих Богу отдала и Святой Божией Матери. Она всех покрывает своим омофором» (письмо от 9 января 1918 г.)⁸⁰; «Христос с вами! Святая Богородица да покроет вас своим святым омофором» (письмо от 10 (23) апреля 1918 г.)⁸¹.

Эпический 4-стопный амфибрахий, которым написано послание царицы-монахини, придает ему летописное звучание⁸². Этим «летописным» размером, а также сплошной строфой (18 строк с переносом одного слова в 13-й строке и с отрывом последней строки) Цветаева создает образ широкого покрыва, вышиваемого сестрой Феодорой. О летописном характере поэмы свидетельствует и признание Цветаевой, что она переписывала ее, «как древле монахи» (т. 7, с. 531).

* Богоматерь изображена с воздетыми в молитве руками (Оранта) и с Богомладенцем в небесной сфере на груди. Композиция иконы строится на лейтмотиве круга, образуемого воздетыми вверх руками Богоматери и складками Ее мафория, нимба Богоматери и небесной сферы с Богомладенцем в нимбе.

2.5.7. «Обитель на горе»: духовное пространство

Ключевым символом в пятом (вершинном) фрагменте поэмы, посвященном молитве царицы за Россию, выступает «обитель на горе» (с. 671). Этот образ определил природный ландшафт Тобольска, основанного в 1587 г. на мысу высокой террасы Иртыша — «Велицей горе Алафейской» (коренная ханская земля (тюрк.)). На этом природном кряже был воздвигнут белокаменный кремль с Софийско-Успенским собором (1683—1686) и многоярусной колокольней (1799), символизирующий Тобольск как центр русского государства и православия в Сибири. Величественным видом Тобольского кремля на «горе» восторгался путешественник начала XIX в.: «Первое, что представилось взору моему, есть гора, увенчанная огромными каменными зданиями, и с величием, подобающим гордой столице Сибири, взирающая на полдень. <...> Кажется, что сии здания нарочно и в одно время строены для того, чтоб дать блистательный вид украшаемой ими горе»⁸³.

В тобольской ссылке царской семье было запрещено посещать кремль. В письме от 15 декабря 1917 г. Александра Феодоровна писала: «Чудные дни — яркое солнце, все розовое блестит — инеем покрыто, светлые лунные ночи. Наверно, идеально на горе, а они [Николай II и дети] бродят по двору... Так хотелось бы приобщиться Св. Таин, но так неудобно все теперь — на все надо просить позволение»⁸⁴. Великая княжна Мария Николаевна писала в письме к З. С. Толстой: «Ужасно было грустно, что нам ни разу не удалось быть в соборе и приложиться к мощам Св<ятого> Иоанна Тобольского»⁸⁵.

Образ обители отсылает и к двум монастырям в окрестностях Тобольска — женскому Иоанно-Введенскому (1653) и мужскому Свято-Знаменскому Абалакскому (1783). Монахини Иоанно-Введенской обители приносили Романовым продукты, передавали записки, прятали в монастыре их ценности. Царская семья планировала переехать «на жительство в Ивановский монастырь», но этого не случилось из-за ужесточения условий ссылки⁸⁶. Абалакский монастырь, находящийся на высоком берегу Иртыша, назван в честь

Абалакской иконы Божией Матери, явившейся в 1636 г. на этом месте и повелевшей построить здесь церковь. Судя по дневниковой записи Николая II от 12 августа 1917 г., царская семья побывала в Абалаке сразу после прибытия в Тобольск, когда несколько дней жила на пароходе в ожидании заселения в губернаторский дом: «В 3 часа спустились по Иртышу и пристали к подножью высокого берега, куда давно хотелось попасть. Немедленно влезли туда со стрелками и затем долго сидели на лысой сопке с чудным видом»⁸⁷.

Образ тобольских «гор», выражающий мистическую отрешенность духа, молитвенную устремленность царицы, присутствует в письме к Вырубовой от 15 декабря 1917 г.: «Мирское все проходит: дома и вещи отняты и испорчены, друзья в разлуке, живешь изо дня в день. В Боге все, и природа никогда не изменится. Вокруг вижу много церквей (тянет их посетить) и горы»⁸⁸.

Образ святой горы (гора — любимейший цветаевский символ*) создается в двух двуступициях пятого фрагмента рифмой «горе — коре» (в созвучии *оре* звучит и лат. *oro, orare* — молюсь, молиться), а также фоническим и графическим нагнетанием ударных и безударных *о* как символа Горы — места присутствия Бога:

Обитель на горе.
Молитва на коре.
<...>
Тому, кто на Горе —
Молитва на коре...

В образе тобольской «Горы» проступает гора как ключевой библейский архетип, символ духовной высоты, молитвенной уст-

* В письме к С. Андрониковой-Гальперн от 20 августа 1929 г. Цветаева признавалась: «Горы люблю больше всего: всей *нелюбовью* к морю (лежащему) и целиком понимаю Ваше восхищение (NB! — от земли!)» (т. 7, с. 124). Романтическая символика горы является ключевой в «Поэме Горы» (1924, 1939).

ремленности к Богу, Богообщения, Божьего присутствия и жертвы (Голгофа)*.

Эта соотношенность сибирского ландшафта с ландшафтом Святой Земли находит свое подтверждение в письмах Александры Федоровны, в которых произошедшую в России социальную катастрофу она воспринимает сквозь призму Священной истории, видя в страдающей за грехи России аналогию с историей Израиля: «Верь, дорогая, Господь Бог и теперь тебя не оставит. Он милостив, спасет дорогую, любимую нашу Родину и до конца не прогневается. Вспомни Ветхий Завет, все страдания израильтян за их прегрешения. <...> Ведь очень согрешили мы все, что так Отец Небесный наказывает своих детей. Но я твердо, непоколебимо верю, что Он все спасет, Он один это может» (письмо от 9 января 1918 г.)⁸⁹. Во время ссылки императрица занималась с Алексеем чтением Ветхого Завета, а с дочерьми — чтением пророков Исайи, Иеремии, Иезекииля и др.

Свои страдания и страдания семьи императрица воспринимала как следование за Христом в Его Крестном пути на Голгофу: «Спаситель пришел, показал нам пример. Кто по его пути, следом любви и страданья идет, понимает все величие царства небесного. <...> Живешь как будто тут и не тут, видишь другими глазами многое» (письмо от 2(15) марта 1918 г.); «поклоняемся Его кресту, и понесем с Ним тяжесть креста. Не чувствуешь ли его Его помощь, поддержки несения твоего креста. Невидимо Его рука поддерживает твой крест, на все у Него силы хватить; наши кресты только тень Его Креста» (письмо от 20 марта 1918 г.)⁹⁰.

* В Ветхом Завете гора — место Богоприсутствия, Его неприступной славы («святая гора»), на которой построен Иерусалим и храм Соломонов (2 Пар. 33 : 15; Пс. 2 : 6; 67 : 16)), место Боявления Моисею. В Новом Завете гора — пространство Преображения Господня («гора высокая» Фавор (Мф. 17 : 1; Мк. 9 : 2), искушения Христа («высокая гора» — Мф. 4 : 8; Лк. 4 : 5), Нагорной проповеди о блаженствах (Мф. 5 : 1), распятия (Голгофа — Мф. 27 : 33; Мк. 15 : 22; Ин. 19 : 17), вознесения (Деян. 1 : 12), а также духовного вознесения ап. Иоанна Богослова в Апокалипсисе.

Хриstopодобие этого страдальческого пути выражают приводимые Александрой Федоровной в письме слова прп. Серафима Саровского, которые Вырубова поставила эпиграфом к своим воспоминаниям: «"Укоряемы — благословляйте, гонимы — терпите, хулим — утешайтесь, злословимы — радуйтесь" (слова о. Серафима)»⁹¹. Вот наш путь с тобой. Претерпевый до конца спасется» (письмо от 20 марта 1918 г.)⁹². В словах святого — аллюзия на слова ап. Павла о «безумных Христа ради», подражающих кеносису Христа: «Злословят нас, мы благословляем; гонят нас, мы терпим; хулят нас, мы молим; мы как сор для мира, [как] прах, всеми [попираемый] доныне» (1 Кор. 4 : 12—13). Этот предельный кеносис царской семьи выражается в поэме кенотическим пространством жертвенной смерти, воплощаемом в образах «лютых морозов», «кельи тесной», «канавы на краю», «тына», «плена», «слез», «обрыва на краю».

Ключевым кенотическим символом является образ березы «на краю»: «та береза, / Дороги на краю»; «дорога, / С березой на краю»; «Стояла та береза — / России на краю» (с. 671—672). Образ березы у дороги обоснован реалиями убийства царской семьи. Описывая шахту на руднике в урочище Четырех Братьев, в которую были сброшены тела убиенных, Соколов упоминает старую березу, рядом с которой на глиняной площадке разрубались и сжигались тела: «Вблизи этой площадки растет старая береза. Пять лесных дорожек ведут к руднику с большой коптяковской дороги. Они все сходятся у открытой шахты. Их так много потому, что некогда по ним вывозилась от разных шахт руда к коптяковской дороге. Эти дорожки — глухие, заброшенные; в летнюю пору они покрываются высокой травой»⁹³. Эта береза становится в поэме русским эквивалентом евангельского Древа Крестного.

Перед духовным взором Александры Федоровны предстает кенотический образ вольно страдающего Страстотерпца: «Он [Христос] вечно страдает за нас и с нами и через нас; как он и нам подает руку помощи, то и мы поделим с Ним, перенося без ропота все страдания, Богом нам ниспосланные. Зачем нам не страдать, раз Он,

невинный, безгрешный, вольно страдал? Искушаем мы все наши столетние грехи, отмываем в крови все пятна, загрязнившие наши души» (письмо от 13 (26) марта 1918 г.)⁹⁴. Канонизированная в лике страстотерпцев (РПЦЗ в 1981 г. и РПЦ в 2000 г.), царская семья отсылает к первым русским святым — князьям Борису и Глебу, павшим жертвой политического преступления и открывшим на Руси чин «страстотерпцев», в своем вольном и невинном страдании последовавших за крестными мучениями Христа. Как отметил Г. П. Федотов в известной Цветаевой⁹⁵ книге «Святые Древней Руси» (Париж, 1931), «подвиг непротивления есть национальный русский подвиг, подлинное религиозное открытие новокрещеного русского народа», который с гениальной простотой младенцев пленился «образом Христа и абсолютной красотой евангельского пути»: «Чрез жития святых страстотерпцев, как чрез Евангелие, образ кроткого и страдающего Спасителя вошел в сердце русского народа — навеки, как самая заветная его святыня»⁹⁶.

Сибирь включается Цветаевой в традиционный русский духовный пейзаж: монастырь на горе (место, освященное явлением чудотворной иконы Божией Матери), береза у дороги, молитва. Насыщенность сибирского ландшафта религиозными концептами (кеносис, молитва, смиренная благодарность Богу, любовь к врагу, жертвенная любовь к России), выражающими его лирическую сущность, придает ему глубокое метафизическое измерение. Созерцательный ландшафт отражает дух русской царицы: образы горы и березы, выражая молитвенную устремленность царицы, становятся символами ее глубочайшей духовности и святости.

Цветаева сакрализует сибирское пространство, включая его в «Святую Русь» и в историко-культурный контекст христианства в целом (от ветхозаветного Эдема до Голгофы), приобщая Сибирь к пространству Священной истории. Кенотическое снисхождение царской семьи в исторический «гроб» Сибири духовно преображает ее пространство христианской жертвенной любовью, «вертикаль» которой размыкает «горизонталь» сибирской истории, преодолевая ее границы и устремляясь в вечность.

2.5.8. «И если скажешь — Сына...»: поэма как христианская трагедия

Центральный образ пятого фрагмента — молитва, начертанная «русской царицей» на бересте:

...Чтоб в келье тесной,
Рукою домовитой,
Германская принцесса —
Славянскую молитву
Чертила на листке
Сибирской бересты.

Этот образ также имеет документальную основу. В письмах от 22 и 24 января 1918 г. императрица писала Вырубовой из Тобольска: «Скорее нарисовала (очень плохо) молитву на кусочке березы, кот. он [Николай II] пилил»; «Ужасно хочу тебе сегодня стихи срисовать на березовой коре, если глаза позволят»⁹⁷. Это берестяное рукоделие царицы, как и вышивание воздушов, раскрывает в ней следование древнерусской традиции*. Образ «домовитой» русской царицы присутствует в воспоминаниях современника: «В частной семейной жизни Александра Феодоровна была образцом всех добродетелей. Безупречная, страстно любящая супруга, примерная мать, внимательно следящая за воспитанием своих детей и прилагающая все усилия к их всестороннему развитию и укреплению в них высоких нравственных принципов; домовитая, практичная и даже рассчетливая хозяйка, — вот как рисуют Александру Феодоровну все ее приближенные»⁹⁸.

Цветаева акцентирует немецкое происхождение царицы и ее православное вероисповедание, но не противопоставляя, а сближая их, что может быть объяснено и автобиографическими мотивами.

* Берестяная грамота — запись на бересте в Древней Руси XI—XV вв. Наибольшее количество грамот средневековой Руси обнаружено при раскопках в Великом Новгороде. Помимо бытовых и деловых записей, на бересте писались церковные тексты (поминания, молитвы, например: «Господи, помози рабу своему»), изображались иконки.

вами автора. Если через И. В. Цветаева (его отец был православным священником), лично общавшегося с Николаем II («монархисты оба (отец был вхож к царю)», — писала Цветаева о родителях (т. 7, с. 330)), ей становится по-человечески близок император, то через мать с ее немецкой генеалогией (ее отец, А. Д. Мейн — остзейский немец) — Александра Федоровна (урожденная принцесса Гессен-Дармштадтская). Любовь к последней усиливается и цветаевским германофильством: «главная моя душа — германская», — записывает Цветаева в 1923 г.⁹⁹

Глубоко христианская молитва царицы, проникнутая смиренным благодарением Богу за все ниспосланное в жизни, соотносима с гефсиманским молением о чаше («да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26 : 39)):

— За все благодарю —
Небесному Царю.

...

— За тын, за плен, за слезы —
За все благодарю.

...

— И если скажешь — Сына... —
За все благодарю.

Образ царицы, молящейся Небесному Царю, навеян письмом Александры Федоровны к Вырубовой от 23 января 1918 г.: «Родная, когда с четками молишься, какую молитву читаешь ты на 10-ое. Я разные, Отче наш, Богородице, Царю небесный и т. д., но не знаю, верно ли так или нужно одну особенную повторять. Искала в книгах и нигде не нашла. Знаю только, что Г. И. Хр. С. Б. помяни мя грешную*»¹⁰⁰.

* Имеется в виду Иисусова молитва («Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного(ую)»), непрестанное творение которой является основой аскетической практики исихазма (от *греч.* ἡσυχία — безмолвие сердца) — древней мистической и богословской традиции восточно-христианского монашества. Слово «помяни» отсылает к словам Благоразумного разбойника на кресте: «помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое!» (Лк. 23 : 42).

Мотивом благодарности Богу «за все» пронизаны письма императрицы из Тобольска: «Да, прошлое кончено, благодарю Бога за все что было, что получила и буду жить воспоминаниями, которых никто от меня не отнимет» (от 8 декабря 1917 г.); «Благодарю день и ночь за то, что не разлучена со своими собственными 6 душками, за много надо благодарить, за то, что ты можешь писать, что не больна, храни и спаси тебя Господь, всем существом за тебя молюсь, а главное, что мы еще в России (это главное)» (от 24 января 1918 г.); «Только потерпи еще, душка, и эти страдания пройдут, и мы забудем о муках, будет потом только за все благодарность. Школа великая» (от 2(15) марта 1918 г.); «Как тебе дать почувствовать чем озарена моя душа? Непонятной, необъяснимой радостью, — объяснить нельзя, только хвалю, благодарю и молюсь. Душа моя и дух Богу принадлежат. Я чувствую ту радость, которую ты иногда испытывала после причастия или у св. икон. Как Тебя, Боже, благодарить? Я не достойна такой милости» (от 20 марта 1918 г.)¹⁰¹. Благодарное смирение перед Богом императрица проявила в трудные для нее дни Февральской революции, когда многие приближенные покинули царскую семью: «всех ободряла, будучи уверена, что Господь все делает к лучшему. Так учила она — не словами, а примером глубочайшего смирения и покорности воли Божией во всех грядущих событиях. Никто не слышал от нея слова ропота»¹⁰². Эта христианская благодарность «за все» восходит к словам ап. Павла: «Непрестанно молитесь. За все благодарите: ибо такова о вас воля Божия во Христе Иисусе. Духа не угашайте» (1Фес. 5 : 17—19); «благодаря всегда за все Бога и Отца, во имя Господа нашего Иисуса Христа» (Еф. 5 : 20).

Молитвенный порыв Царицы охватывает все пространство России с севера до юга — ее христианская любовь ко врагу так же бесконечна, как и сама Россия:

О чем она просила,
Канавы на краю...
Молитва за Россию:
За родину — *твою* —

Мою... От мхов сибирских
По кипарисы Крыма:
За каждого злобивца —
И все-таки любимца...

О глубочайшей любви императрицы к русскому народу даже во время заключения в Тобольске свидетельствуют современники: «Нельзя было причинить ей более сильной обиды, как сказать, что она не знает и не понимает русского народа. Она как бы жила с закрытыми глазами, не видела, что проделывали около нее обольщившиеся солдаты, и не хотела видеть в них плохих людей. Однажды на эту тему между нею и учительницей Битнер, винившей в большевизме русский народ, произошел горячий спор. Императрица расплакалась и, указывая на проходивших по улице красноармейцев, кричала: “Вон, говорят, они нехорошие! Посмотрите на них! Вон они смотрят, улыбаются! Они хорошие”»¹⁰³.

Выражая бескорыстную, жертвенную любовь царицы к России, Цветаева опиралась на ее тобольские письма, в частности на письмо от 13(26) марта 1918 г.: «Боже, как я свою родину люблю со всеми ее недостатками! Ближе и дороже она мне, чем многое, и ежедневно славлю Творца, что нас оставил здесь и не отослал дальше»¹⁰⁴. Т. Мельник-Боткина, дочь погибшего с царской семьей доктора Боткина, свидетельствовала, что «не было ни одной более русской женщины, чем была Ее Величество», которая вложила в своих детей «такую горячую любовь ко всему русскому»: «Глубоко православная, Она никогда и не была немкой иначе как по рождению. <...> После революции особенно сказалось отношение Ее Величества ко всему русскому. Пожелай Она, намекни Она одним словом, и Император Вильгельм обеспечил бы Им мирное и тихое существование на родине Ее Величества, но, уже будучи в заключении в холодном Тобольске и терпя всякие ограничения и неудобства, Ее Величество говорила: Я лучше буду полойкой, но я буду в России. Это — доподлинные слова Ее Величества, сказанные моему отцу. <...> несмотря на то, что от нас, русских, Она ничего не видала, кроме насмешек и оскорблений»¹⁰⁵. Жильяр приводит слова

государыни, сказанные вполголоса о возможности ее спасения немцами: «После того, что они сделали с Государем, я предпочитаю умереть в России, нежели быть спасенной немцами!»¹⁰⁶.

Своей кульминации молитва царицы достигает в ее готовности пожертвовать сыном:

А если мало — плену,
А если много — тыну...
Сам назови мне цену...
А если скажешь: сына

Под кончиком пера
Коробится кора...

Стояла та Россия —
Обрыва на краю.
— И если скажешь — *Сына...* —
За *все* благодарю.

Эти строки отсылают к драматичнейшей ситуации выбора, перед которым Александру Федоровну поставил комиссар Яковлев, приехавший в Тобольск с целью увезти Николая II в Москву: ехать с мужем, чтобы защитить интересы России (она предполагала, что его хотят заставить подписать убийственный для России мир с немцами) или остаться с сыном, у которого случился самый опасный приступ за всю его болезнь. Судя по черновым записям, этот эпизод Цветаева считала одним из ключевых в поэме: «П ч. — Увоз (Яковлев) <...> Сейчас надо наметить ряд *основных* этапов, продвигающих действие. <...> *основное* — без чего *нельзя* обойтись: Что же оно? (хронологически) <...> 2. Яковлев (решение царицы)»¹⁰⁷.

О мучительнейшей борьбе в душе Александры Федоровны между чувствами государыни и матери говорят свидетельства очевидцев, записанные Соколовым: «Кобылинский показывает: “Сильно волнуясь, Государыня сказала: “Я тоже еду. Без меня опять его заставят что-нибудь сделать, как раз уже заставили” <...> Но это было не решение. Это была только мысль, вырвавшаяся от сердца, а не от разума. Что в это время было в детской с тем, кого она боль-

ше всех любила? <...> Гиббс показывает: “Он [Алексей] был очень болен и страдал. Императрица обещала после завтрака прийти к нему. Он все ждал, ждал, а она все не шла. Он все звал: “Мама, мама...” Он звал, она не шла. В этих словах все для тех, кто способен понять ее любовь к сыну. <...> Но буря была столь сильна в ее душе. <...> Он [Жильяр] показывает: “...Она была так взволнована, так страшно расстроена, как никогда раньше. <...> Она не могла сидеть. Она не находила себе покоя, ходила по комнате, нервно сжимая руки, и говорила вслух сама с собой. Вот были ее мысли. “...Я чувствую, они хотят его заставить подписать мир в Москве. Немцы требуют этого, зная, что только мир, подписанный царем, может иметь силу и ценность в России. Мой долг не допустить этого и не покинуть его в такую минуту. Вдвоем легче бороться, чем одному, и вдвоем легче перенести мучения, чем одному. Но ведь я не могу оставить Алексея. Он так болен. Я ему так нужна. Что будет с ним без меня?” Она, которая едва могла стоять более 5 минут и всегда обыкновенно сидела, вся рвалась почти в течение часа. <...> Вдруг она сказала: “Ну, это решено. Мой долг — это ехать с ним. Я не могу его пустить одного. И вы будете смотреть за Алексеем здесь”. <...> Тутельберг: ...Она сказала мне: “Не увеличивайте, Тутельс, моего горя. Это самый тяжелый для меня момент. Вы знаете, что такое для меня сын. А мне приходится выбирать между сыном и мужем. Но я решила, и надо быть твердой. Я должна оставить мальчика и разделить жизнь или смерть мужа”»¹⁰⁸.

В. И. Гурко видел в этом драматичнейшем выборе императрицы между любовью к России и материнской любовью к сыну проявление ее «в высшей степени благородной, возвышенной натуры»: «Мысли ее в тот момент всецело были сосредоточены на России, на ее благе, на ее чести, и она решается даже расстаться с наследником и тремя из своих дочерей, чтобы ехать вместе с государем и поддержать его в отказе от санкционирования чего-либо невыгодного для России»¹⁰⁹. Вспоминая вечер накануне отъезда Николая и Александры Феодоровны, Жильяр подчеркивает их готовность пожертвовать собой ради спасения России: «Государыня си-

дела на диване, имея рядом с собой двух дочерей. Они так много плакали, что их лица опухли. <...> Чувствовалось, что они готовы всем пожертвовать, в том числе и жизнью, если Господь, в неисповедимых путях Своих, потребует этого для спасения страны. Никогда они не проявляли по отношению к нам больше доброты и заботливости. Та великая духовная ясность и поразительная вера, которой они проникнуты, передаются и нам»¹¹⁰.

Сибирь — русская Голгофа: в своей жертвенной любви к России царица, готовая пожертвовать сыном ради ее спасения, соотносится с Богоматерью (в черновом варианте присутствовал образ Отца: «Дал — мира для всего — / Сам — Сына своего!»¹¹¹), вольно отдавшей Сына ради спасения человечества («и Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лк. 2 : 35)). Мучительный конфликт катарсически разрешается жертвенной любовью и смиренной верой в Бога в заключительных словах молитвы («И если скажешь — *Сына...* — / *За все благодарю*»), свидетельствующих о духовной победе царицы. С присущим ей острым этическим сознанием Цветаева создает ту «христианскую трагедию», о насущной необходимости которой в литературе XX в. писал Г. П. Федотов, видя ее начало в романах Достоевского: «Гибель героя обусловлена неизбежным конфликтом, борьбой со злом... в окружающем мире. И в этой борьбе его силы достигают предельного напряжения и величия. <...> ...перед лицом смерти раскрывается истинное лицо человека. <...> Луч света, то есть надежды, должен прорезать мрак для того, чтобы трагедия оставалась христианской»¹¹².

В период написания поэмы Цветаева размышляла о «святом искусстве» в эссе «Искусство при свете совести» (1932) и поставила стихи К. Павловой о «святом ремесле» эпиграфом к эссе «Наталья Гончарова (Жизнь и творчество)» (1929). В эссе Цветаева констатировала расхождение в русской культуре по сути двух концепций искусства — восходящего к Аристотелю романтического подражания природе («дионисийская стихийность» Пушкина, Блока) и преодолевающего искусство евангельского подражания Христу (Гоголь, Толстой). «Поэма о Царской Семье» становится для самой Цве-

таевой опытом соединения этих двух пределов русской литературы, опытом «христианской трагедии», мо л и т в о й - п р е д - с т о я н и е м перед Богом: стихи «нужно... писать так, как будто на тебя смотрит Бог» (т. 5, с. 361).

В поэме как опыте христианского искусства Цветаева вводит экфрасис религиозной живописи. Во фрагменте о молитве царицы через повторение созвучий *ore/epo/opo/pa/ap/oru/epa/opa/po/ры* не только анаграмматически варьируется лат. *oro, orare* (молюсь, молиться), но через нагнетание ударных и безударных *o* (как и в четвертом фрагменте) фонически и графически создается экфрастический образ нимба над царицей:

Обитель на горе.

Молитва на коре.

Не знала та береза,

Дороги на краю,

Что в лютые морозы

Затем красу свою

...

Не знала та дорога,

С березой на краю,

Зачем седобородый

Старик — ножом — кору

...

Под кончиком пера

Коробится кора...

Стояла та Россия —

Обрыва на краю.

— И если скажешь — С ы н а... —

За все благодарю.

В образе молитвенно предстоящей царицы проступает и другой экфрастический мотив — картина М. В. Нестерова «Димитрий-царевич убиенный», изображающая мистическое видение в Угличе души убиенного Димитрия, предстоящего в нимбе среди высоких и тонких березок (гармонирующих с белыми шатрами церкви)

перед благословляющим его с небес Христом. Сложенные на груди руки, смеженные очи и полуулыбка на устах выражают смиренное принятие страдания (его символизирует алая, как кровь, тафья под золотой короной). Лирический пейзаж Цветаевой (царица и береза) близок лирическому пейзажу в живописи Нестерова (который художник определил как «единую душу» человека и природы) — гармоническому сочетанию лейтмотивного в его живописи национального образа березок с образом Христовой невесты. Так, композиция знаменитой картины «Великий постриг», выражающая глубокую отрешенность Христовых невест от всего земного (черные монашеские одежды), их чистоту и внутренний покой, строится на вертикальной доминанте и символике белого цвета — созвучии тонких стволов белых берез и стройных фигур белиц в белых платках с высокими свечами в руках. Таким образом, религиозная живопись Нестерова как важнейшее в русской культуре рубежа XIX—XX вв. явление христианского искусства (соединение принципов светской живописи и иконописи) выступает важнейшей традицией для цветаевской поэмы.

Посвященный молитве царицы фрагмент написан 3-стопным ямбом, отсылающим к «Молитве» М. Ю. Лермонтова («В минуту жизни трудную...» (1839)), где «трудная минута жизни» благодаря «чудной» молитве сменяется легкостью духа, выраженной чередованием 4- и 3-стопного ямба:

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,
Сомненье далеско —
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Характерной для «короткого» 3-стопного ямба отрывистостью речи (особенно в мужской рифме)¹¹³. Цветаева ритмически (а так-

же графически — через тире и многоточия) создает в молитве царицы ощущение срыва, соответствующее не только лейтмотивному образу трагической гибели — «обрыва на краю», но и выражающее порыв, победу духа в образе летящей над обрывом молитвы:

Горит, горит береста...
Летит, летит молитва...
Осталась та береста
В веках — верней гранита.

Духовная вертикаль молитвенно устремленной к Богу царицы, выраженная и образом березы, акцентируется графически — удлинённой строфикой (14 строф из 5 двустопных и 9 четверостиший), зрительно создающей в этом кульминационном фрагменте образ горящей свечи. Фрагментарный характер текста (тире и многоточия лишь подчеркивают эту фрагментарность) усиливает в духе любимых Цветаевой романтиков искренность обрывающейся на самой пронзительной ноте молитвы (жизни) и выражает принципиальную незавершенность, бесконечность не знающего смерти человеческого духа.

Судя по записи в черновой тетради от 3 апреля 1936 г., Цветаева, отмечая, что ей легче писать несюжетные, «неподвижные (вне действия) сцены (состояния)», задумывала после окончания поэмы в «больших линиях» написать «еще несколько мысленных или письменных молитв Царицы (места выписаны) — Душе моя, душе моя... (оставл[ено] для Е[катеринбур]га)»¹¹⁴. Этот кондак Великого покаянного канона преп. Андрея Критского царица вспоминает в письме от 5 (18) марта 1918 г.: «Погода дивная, сидела на балконе и старалась “Душе моя, душе моя” петь, так как у нас нет нот. Пришлось нам вдруг сегодня утром петь с новым диаконом, без спевки, шло — ну... Бог помог, но неважно было, после службы с ним опять пробовали. Даст Господь, вечером лучше будет»¹¹⁵. Кондак, который поется во время Великого поста и призывает душу перед неизбежно приближающейся смертью пробудиться от греха к раскаянию, вы-

ражает духовное состояние царицы в тобольской ссылке, ее глубочайшую религиозность.

Образ царицы предстает в цветаевских строках очищенным от исторических грехов мученической кончиной («Искушаем мы все наши столетние грехи») и вознесшимся «над временем и тяготением» на недостижимую духовную высоту. Цветаева создала глубоко христианский образ русской царицы — «высоко и одиноко» стоящей «светлой, чистой женщины, матери, друга, сестры, христианки-страдальцы»¹¹⁶, «врожденной сестры милосердия»¹¹⁷. Цветаевский образ близок к оценке личности императрицы в книге Соколова: «Битнер показывает: “В ней самым ее характерным отличием была ее величественность. Такое впечатление она производила на всех. Идет, бывало, Государь, нисколько не меняешься. Идет она, обязательно одернешься и подтянешься. Однако она вовсе не была гордой. Она не была и женщиной с злым характером, недобрый. Она была добра и в душе смиренна”»¹¹⁸. Цветаева разрушила сложившийся стереотип об Александре Федоровне как о честолюбивой, надменной и холодной императрице, который, в частности, разделял Керенский. О его парижском докладе «Крушение монархии и гибель царской семьи», на котором Цветаева присутствовала в марте 1936 г., она отметила: «Царицы К<ерен>ский недопонял: тогда — совсем не понял: сразу оттолкнулся (как почти все!), теперь — пытается, но до сих пор претывается о ее гордость — чисто — династическую, к<отор>ую, как либерал, понимает с трудом» (т. 6, с. 435).

В цветаевском видении царской семьи политика уступила место человечности, что выразилось в полемике Цветаевой с эсером В. И. Лебедевым, отметившим после цветаевского чтения поэмы, что в ней «вольно или невольно» «вышло прославление царя»: «Марина Ивановна упрекала его в смешении разных плоскостей — политики и человечности»¹¹⁹. А о позиции кадета П. Н. Милюкова, отказавшегося печатать «Открытие Музея» из-за ее «пристрастия к некоторым членам царской фамилии», Цветаева писала: «она [царская семья] для него “Фамилия”, для меня — семья» (т. 7, с. 259).

Эту же интенцию выразил 19 июля 1918 г. в своем дневнике современник Цветаевой, узнав о расстреле царя из «Правды»: «Мне думается, что я не ошибаюсь, применяя к нему шекспировские слова: “В жизни высшее он звание человека — заслужил”. В его предках было больше “царя”, чем человека, а в нем больше “человека”, чем царя. Вечная ему память! И никто не помешает мне молиться за упокой его души»¹²⁰.

Найдя «нужные простые слова», избежав политического, «социального заказа», Цветаева предстает в поэме национальным поэтом: «От прикосновенья к большой и непоправимой национальной и человеческой трагедии ее стихи стали только еще более значительными, трагическими и национальными»¹²¹.

«Поэма о Царской Семье» основывается на документальных источниках (летописи, историографические источники, письма, воспоминания современников). Метафизичность проступает в самой исторической реальности. Интертекстуальный анализ выявляет в поэме присущую поэтике модернизма смысловую многослойность, включающую в себя летописный, мифологический, архетипический, библейский, документальный, автобиографический и поэтический слои. Через «левизну» модернистской формы (анжамбеманы, неточные рифмы, полиметрия, полистрофичность...) Цветаевой удалось гениально раскрыть глубокую национальную архетипичность русской души и подлинную христианскую духовность царицы, питаемую из чистых древнерусских источников.

«Поэма о Царской Семье» — «христианская трагедия», опыт христианского искусства, в котором религиозная живопись выступает важнейшей традицией (экфрастическое воплощение иконописи, картины М. В. Нестерова «Димитрий-царевич убиенный», его духовного пейзажа).

Отрывочный, незавершенный характер фрагментов (выписанных Цветаевой в черновую тетрадь «для себя») воспринимается — в контексте романтической эстетики фрагмента и в контексте литературы XX в. с ее установкой на преодоление художественных

жанров (с их условностью) и стремлением к выражающей личность документальной форме (нелитературная «рукописность» Розанова) — как исповедальное лирическое излияние в его принципиальной незавершенности, выражающей бесконечность не знающего смерти человеческого духа.

Современник Цветаевой, полемизируя с передовицей в «Правде», пропагандистки оправдывающей убийство царя классовой ненавистью, написал пророческие слова: «А по моему простоудушному мнению, на могиле Царя-мученика не осина будет расти, а прекрасные цветы. И насадят их не руки человеческие, а совесть народная, которая выявит себя если не в ближайшем будущем, то по прошествии времени, когда пройдет этот чад, угар, когда забряцают лиры и заговорят поэты. Родится и вырастет другой Пушкин, “прольет слезу над ранней урной” и возведет печальный образ несчастного царя на благородную высоту, на которую он взлетел, свергаясь с царственной высоты в тундры сибирские. Вечная ему память и милость Божия на Суде Его Великом!»¹²².

Именно совестью и милосердием продиктованы цветаевские строки. Поднявшись над политикой, Цветаева раскрыла в поэме ту «идеальную силу» духа, о которой свидетельствовал очевидец: «Государь и государыня верили, что умирают мучениками за свою родину — они умерли мучениками за человечество. Их истинное величие не проистекало от их царственного сана, а от удивительной нравственной высоты, до которой они постепенно поднялись. Они сделали идеальной силой. И в самом своем уничтожении они были поразительным проявлением той удивительной ясности души, против которой бессильны всякое насилие и всякая ярость и которая торжествует в самой смерти»¹²³.

«Поэма о Царской Семье» — житнетворческий поступок («жить-писать и: писать — жить»), духовный подвиг М. И. Цветаевой. Дошедшая до нас в чудом сохранившихся фрагментах поэма символично отражает в своей судьбе трагическую участь царской семьи, что делает цветаевский реквием еще более подлинным и пронзительным, подобно дошедшим до нас с утратами Слову о гибели

Земли Русской» и рублевскому «Спасу» — свидетельством глубины и силы человеческого духа, прорывающегося сквозь огонь столетий. И цветаевская молитва летит к нам над обрывом истории.

¹ Цит. по: Коркина Е. Поэма о царской семье // Марина Цветаева : статьи и тексты / под ред. Л. А. Мнухина. Вена, 1992. С. 181—182.

² Слоним М. Л. О Марине Цветаевой. Из воспоминаний // Воспоминания о Марине Цветасвой. М., 1992. С. 345.

³ Там же.

⁴ «Поэма о Царской Семье». Черновые варианты отдельных строк и строф, список поправок (крайние даты: 27.01.1936 — 3.04.1936) // РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 26. Л. 78—83, 140—153 об., 156—160, 161—172.

⁵ Коркина Е. Поэма о царской семье. С. 174.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 175—179.

⁸ Цветаева М. И. Поэма о царской семье : фрагменты // Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 669—672. (Б-ка поэта. Бол. сер.). Далее фрагменты поэмы цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

⁹ Коркина Е. Поэма о царской семье. С. 175—188.

¹⁰ Цветаева М. И. Собрание сочинений : в 7 т. М., 1994. Т. 3 : Поэмы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. С. 185—188, 758—760, 812—813.

¹¹ 19 июля 1918 г. в «Правде» было опубликовано правительственное сообщение: «Президиум Ц. И. К., обсудив все обстоятельства, заставившие Уральский областной Совет принять решение о расстреле Николая Романова, постановил: Всероссийский Ц. И. К., в лице своего Президиума, признает решение Уральского Областного Совета правильным». При этом уточнялось, что «жена и сын Николая Романова отправлены в надежное место».

¹² Цветаева М. И. Из дневника // Цветаева М. И. Собр. соч. : в 7 т. Т. 4. С. 490. Далее ссылки на произведения и письма Цветаевой даются по этому изданию в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

¹³ Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки : в 2 т. Т. 1. М., 2000. С. 269.

¹⁴ Там же. Т. 2. С. 278—279.

¹⁵ Слоним М. Л. О Марине Цветаевой. С. 345.

¹⁶ Чехов А. П. Письмо к А. С. Суворину от 6(18) февраля 1898 г. // Переписка А. П. Чехова : в 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 259.

¹⁷ Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 443, 606.

¹⁸ Там же. С. 606.

- ¹⁹ Там же. С. 406.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же. С. 413.
- ²² Там же. С. 415.
- ²³ Там же. С. 416.
- ²⁴ *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. С. 428.
- ²⁵ Там же. С. 429.
- ²⁶ Там же. С. 430.
- ²⁷ Там же. С. 436.
- ²⁸ Там же. С. 438.
- ²⁹ *Унтервальд А.* Вечер М. Цветасвой // М. Цветасва в критике современников : в 2 т. / сост. Л. А. Мнухин. М., 2003. Т. 1. С. 404.
- ³⁰ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 179—180.
- ³¹ Письма императрицы Александры Федоровны к императору Николаю II. Т. 1. С. 71—72.
- ³² *Степанов И. В.* Милосердия двери. Лазарет Ея Величества // Возрождение (Париж). 1957. № 67, июль.
- ³³ *Витте С. Ю.* Воспоминания. Царствование Николая II : в 2 т. Берлин, 1922; *Степанов И. В.* Лазарет Ея Величества (рукопись).
- ³⁴ *Белецкий С. П.* Григорий Распутин. Пг., 1923 [с прил. зап. бывшего иеромонаха Иллидора «Гриша» (1912)].
- ³⁵ *Кизеветтер А. А.* Письма царицы // Современные записки. 1922. Кн. 13. С. 322—334 (Цветаева могла быть знакома с рецензией на эту книгу).
- ³⁶ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 188.
- ³⁷ *Соколов Н. А.* Убийство царской семьи. С. 273.
- ³⁸ Официальный документ. Убийство Николая II // Грядущая Россия : ежемес. лит.-полит. и науч. журн. (Париж) 1920. Февр. Кн. 2; *Жильяр П.* Император Николай II и его семья. Петергоф, сентябрь 1915 — Екатеринбург, май 1918 г. Вена, 1921; *Мельник-Боткина Т.* Воспоминания о царской семье и ее жизни до и после революции. Белград, 1921; *Кологривов К.* Арест государыни императрицы Александры Феодоровны и августейших детей их величеств // Русская летопись. 1922. Кн. 3; и др.
- ³⁹ Есиповская летопись по Сычевскому списку // Сибирские летописи. Изд. Имп. Археогр. комиссии. СПб., 1907. С. 154—155.
- ⁴⁰ Есиповская летопись по списку Ундольского // Там же. С. 178.
- ⁴¹ *Серафимович С.* Очерки русских нравов в старинной Сибири // Отеч. зап. 1867. Т. 174, № 9/10. С. 684.
- ⁴² Наказ мангазейским воеводам князю Василию Масальскому и Савлуку Пушкину см.: *Миллер Г. Ф.* История Сибири. М. ; Л., 1937—1941. Т. 1. С. 404.
- ⁴³ *Словцов П. А.* Историческое обозрение Сибири // Словцов П. А. История Сибири : От Ермака до Екатерины II. М., 2006. С. 76—77.

⁴⁴ Грамота Всероссийского патриарха Филарета Сибирскому и Тобольскому архиепископу Киприану о всеобщем развращении нравов в Сибири; с упреками ему, архиепископу, за слабое попечение о своей пастве и с предписанием прочесть сию грамоту, исполненную наставлений и обличений, всенародно в церквях по всей Сибири, 11 февраля 1622 // Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в государственной коллегии иностранных дел. М., 1822. Ч. 3. С. 246. Эта грамота приводится и у Миллера (*Миллер Г. Ф.* История Сибири. Т. 2. С. 276—282).

⁴⁵ *Словцов П. А.* Историческое обозрение Сибири. С. 119.

⁴⁶ Там же. С. 77.

⁴⁷ *Серафимович С.* Очерки русских нравов в старинной Сибири. С. 684.

⁴⁸ *Словцов П. А.* Историческое обозрение Сибири. С. 77.

⁴⁹ *Серафимович С.* Очерки русских нравов в старинной Сибири. С. 693.

⁵⁰ Грамота Всероссийского патриарха Филарета... С. 246.

⁵¹ *Карамзин Н. М.* История государства Российского : в 4 кн. М., 1998. Кн. 1, т. 1—3. Гл. 6 : Первое завоевание Сибири, 1581—1584.

⁵² Есиповская летопись по Бузуновскому списку // Сибирские летописи. С. 306.

⁵³ *Серафимович С.* Очерки русских нравов в старинной Сибири. С. 732.

⁵⁴ *Соколов Н. А.* Убийство царской семьи. С. 56.

⁵⁵ Письма высочайших особ к А. А. Танеевой (Вырубовой) // Рус. летопись (Париж). 1922. Кн. 4. С. 208.

⁵⁶ *Жильяр П.* Император Николай II и его семья : Петергоф, сентябрь 1915. Екатеринбург, май 1918 г. Вена, 1921. С. 195.

⁵⁷ Письма высочайших особ... С. 216, 217.

⁵⁸ *Жильяр П.* Император Николай II и его семья. С. 193.

⁵⁹ См.: *Степанов И. В.* Милосердия двери.

⁶⁰ *Ден Ю. А.* Подлинная Царица. СПб., 1999. С. 36.

⁶¹ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 177—178.

⁶² См. об этом: *Марков С. В.* Покинутая царская семья, 1917—1918. Царское Село — Тобольск — Екатеринбург. Вена, 1928. С. 30.

⁶³ Письма высочайших особ... С. 219.

⁶⁴ *Танеева (Вырубова) А. А.* Страницы моей жизни // Рус. летопись (Париж). 1922. Кн. 4. С. 15.

⁶⁵ Письма Высочайших особ... С. 229.

⁶⁶ *Цветаева М. И.* Лебединый стан, 1917—1920 // Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 174. (Б-ка поэта. Бол. сер.).

⁶⁷ В письме от 25 июня 1916 г. императрицы мужу : Письма императрицы Александры Федоровны к императору Николаю II. Т. 2. С. 133.

⁶⁸ Письма высочайших особ... С. 212—214.

⁶⁹ Там же. С. 215.

⁷⁰ Коркина Е. Поэма о царской семье. С. 184.

⁷¹ Письма высочайших особ... С. 223, 230.

⁷² Александра Федоровна, императрица. Последние дневники... С. 113.

⁷³ Письма высочайших особ... С. 216.

⁷⁴ Гурко В. И. Царь и Царица. Париж: Возрождение, 1927. С. 53.

⁷⁵ Письма высочайших особ... С. 217, 223, 229, 237.

⁷⁶ Там же. С. 209—210.

⁷⁷ Там же. С. 211.

⁷⁸ Мотив прощения грешника звучит и в стихотворении «Царь и Бог! Простите малым» (1918): «Царский Сын, — прости Разбойнику!» (Цветаева М. И. Лебединый стан, 1917—1920. С. 174).

⁷⁹ Последование ко Святому Причащению. Молитва Василия Великого, 1-я // Православный молитвослов и Псалтырь. М., 1993. С. 78.

⁸⁰ Письма высочайших особ... С. 213.

⁸¹ Там же. С. 236.

⁸² По Жирмунскому, «благодаря неподвижному ударению перед цезурой» амфибрахий «приобретает некоторую монотонность» (Жирмунский В. Техника стиха. Л., 1975. С. 135). Бродский отметил «естественную монотонность» амфибрахия: «Он снимает акценты. Снимает патетику. Это абсолютно нейтральный размер. Повествовательный <...> В этом размере — интонация, присущая <...> времени как таковому» (Рождество: точка отсчета. Беседа П. Вайля с И. Бродским // Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 558). Для переложения летописного рассказа о «вещем Олеге» из «Повести временных лет» (912) Пушкин избрал чередование 3- и 4-стопного амфибрахия, ощутив близость этого размера церковнославянскому языку и духу древнерусской летописи. На «Песнь о вещем Олеге» (1822) ориентировалась Ахматова в своем библейском цикле (1921—1961) и в эпилоге «Реквиема» «Опять поминальный приблизился час» (1940) — «широком покрове» простой и древней парной рифмовки. 4-стопным амфибрахией написана «Рождественская звезда» (1947) Пастернака и «Сретенье» Бродского (1972). Цветаевский фрагмент вписывается в эту традицию поэтического переложения библейских и летописных текстов.

⁸³ Путешествие по Сибири г-на Трунина (1802) // Заварихин С. П. В древнем центре Сибири. М., 1987. С. 64.

⁸⁴ Письма высочайших особ... С. 205.

⁸⁵ Русская летопись (Париж). 1921. Кн. 1. С. 147.

⁸⁶ Волков А. А. Около царской семьи. Париж, 1928. Гл. 13.

⁸⁷ Дневники Николая II и императрицы Александры Федоровны, 1917—1918 : в 2 т. / ред.-сост. В. М. Хрусталева. М., 2008. Т. 1. С. 28.

⁸⁸ Письма высочайших особ... С. 209.

⁸⁹ Там же. С. 211.

⁹⁰ Там же. С. 225, 231.

⁹¹ В беседе с г. Богд-вым преп. Серафим на вопрос о том, как «проводить жизнь» ответил: «Вот что делай: укоряют — не укоряй, гонят — терпи, хулят — хвали, осуждай сам себя, так Бог не осудит, покоряй волю свою воле Господней, никогда не лести, познавай в себе добро и зло: блажен человек, который знает это; люби ближнего твоего: ближний твой — плоть твоя. Если по плоти поживешь, то и душу и плоть погубишь, а если по-Божьему, то обоих спасешь. Эти подвиги больше, чем в Киев идти или и далее, кого Бог позовет» (*Серафим (Чичагов)*, митр. Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря. Н. Новгород, 2005. С. 214—215).

⁹² Письма высочайших особ... С. 232; *Танеева (Вырубова) А. А.* Страницы моей жизни. С. 12.

⁹³ *Соколов Н. А.* Убийство царской семьи. С. 246.

⁹⁴ Письма высочайших особ... С. 229.

⁹⁵ *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 428.

⁹⁶ *Федотов Г. П.* Святые Древней Руси. М., 1997. С. 44—45.

⁹⁷ Письма высочайших особ... С. 216, 219.

⁹⁸ *Гурко В. И.* Царь и Царица. С. 7.

⁹⁹ *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 298.

¹⁰⁰ Письма высочайших особ... С. 218.

¹⁰¹ Там же. С. 202, 221, 225, 231, 234.

¹⁰² *Танеева (Вырубова) А. А.* Страницы моей жизни. С. 119.

¹⁰³ *Соколов Н. А.* Убийство царской семьи. С. 80.

¹⁰⁴ Письма высочайших особ... С. 229.

¹⁰⁵ *Мельник-Боткина Т.* Воспоминания о царской семье и ее жизни до и после революции. Белград, 1921.

¹⁰⁶ *Жильяр П.* Император Николай II и его семья. С. 197; *Жильяр П.* При дворе Николая II. Воспоминания наставника цесаревича Алексея. М., 2006. С. 181.

¹⁰⁷ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 183, 188.

¹⁰⁸ *Соколов Н. А.* Убийство царской семьи. С. 61—64.

¹⁰⁹ *Гурко В. И.* Царь и царица. С. 50.

¹¹⁰ *Жильяр П.* Император Николай II и его семья. С. 202—204.

¹¹¹ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 185.

¹¹² *Федотов Г. П.* Христианская трагедия // *Федотов Г. П.* Собр. соч. : в 12 т. М., 2004. Т. 9. С. 323—324, 333.

¹¹³ См.: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 1999. С. 114, 115.

- ¹¹⁴ Коркина Е. Поэма о царской семье. С. 188.
¹¹⁵ Письма высочайших особ... С. 227.
¹¹⁶ Степанов И. В. Милосердия двери. Лазарет Ея Величества.
¹¹⁷ Танеева (Вырубова) А. А. Страницы моей жизни. С. 44.
¹¹⁸ Соколов Н. А. Убийство царской семьи. С. 77.
¹¹⁹ Слоним М. Л. О Марине Цветаевой. Из воспоминаний. С. 345.
¹²⁰ Окунев Н. П. Дневник москвича (1917—1924). Париж, 1990. С. 203.
¹²¹ Уинтервальд А. Вечер М. Цветаевой. С. 404—405.
¹²² Окунев Н. П. Дневник москвича. С. 202.
¹²³ Жильяр П. Император Николай II и его семья. С. 243.

2.6. Механизмы «незавершенности» в интерактивной литературе

В историко-литературные эпохи, делающие ставку на массовую культуру, нивелируется собственно эстетическая составляющая искусства, которое легко трансформируется в один из каналов коммуникации, позволяющих эффективно транслировать любые идеологические доктрины, моделировать нужную реальность с четко заданными параметрами. Эти процессы обусловили возникновение новых коммуникативных стратегий, появление и вариативное развитие новых жанров и жанровых форм и, как следствие, конструирование в рамках литературной модели специфического диалогического пространства между читателем и автором, основанного на полноправном взаимодействии между участниками диалога.

Сегодня этот процесс привел к актуализации феномена интерактивности, оцениваемого исследователями как результат усиления диалогической составляющей: читатель наделяется функцией «соавтора», при этом существенно возрастает фактор мотивационной заинтересованности реципиента в подобном соавторстве. Обращаясь к подобным прецедентам, важно понимать, что в них изначально заложен механизм незавершенности:

в обычном произведении автор ставит точку там, где он, согласно своему замыслу, своей воле, хочет видеть логическое завершение концептуальной модели, облеченной в жанрово-стилевую форму. Интерактивность же предполагает множественность траекторий развития сюжета и, как следствие, множественность финалов; множественность траекторий предлагаемого чтения — и отсутствие единого, заданного авторской волей финала. Более того, интерактивность обладает механизмом, предполагающим невозможность завершенности, незапрограммированность книги на любой из возможных финалов. Заимствуя технологии и механизмы компьютерной игры, создатели разбивают чтение на «уровни», программируя их постепенное прохождение, возвращение на предыдущие, создание ложных траекторий сюжетного движения. Освоивший книгу до конца приравнивается к «победителю», что подтверждается обещанными в ряде случаев призами, но в то же время практически отрицается замыслом книги, которую не следует и даже не предполагается заканчивать.

Интерактивная книга — явление XXI в. — может быть оценена как опытный образец, вписанный в ряд подобных и брошенный на современный рынок в качестве пробного шара. Тем интереснее проанализировать подобное явление, попытаться охарактеризовать его жанровые и коммуникативные механизмы, рассмотреть в нем составляющие гипотетически возможной и, может быть, перспективной тенденции. В условиях информатизации всех сфер общественной жизни интерактивность приобретает роль одной из ключевых категорий: интерактивные стратегии применяются при реализации маркетинговых технологий компьютерных игр, фильмов, продвижения брендов и даже литературных произведений. Это позволяет создавать образцы, которые весьма условно можно причислить собственно к артефактам, вследствие многофункциональности, полижанровости, интермедиальности природы этого явления. К таковым в полной мере относится литературный проект креативного клуба «Мост» «Аркаим. Дневник пропавшего археолога. (Первая интерактивная книга)»¹.

При осмыслении этого явления понятие «интерактивная литература» может выступать в качестве аналога англоязычного *interactive fiction* — интерактивная беллетристика, причем в его широком смысле, предполагающем специфические литературные образования, модель которых подразумевает сосуществование и активное взаимодействие двух сторон: автора (в том числе и коллективного) и читателя, понимаемых как неперемное, концептуальное, смыслопорождающее условие функционирования текста; любую разновидность художественных произведений, сюжет которых не является жестко фиксированным, способен изменяться в зависимости от действий читателя. Автор в контексте интерактивной литературы намеренно устанавливает правила, соблюдение которых позволяет читателю «управлять» нарративной структурой произведения, погружаться в сконструированную, запрограммированную игру, почувствовать причастность к процессу формирования сюжета и ощутить себя победителем (но этот процесс моделируется самим автором и может пролонгироваться во времени сколь угодно, возможно, без наличия финальной точки).

Жанровые особенности интерактивной литературы, реализуемые как в эстетическом, так и функциональном планах, позволяют классифицировать интерактивный роман как отдельный жанр, обладающий индивидуальными, присущими только ему характеристиками. Фрагментарность, нелинейность, гипертекстуальность, мультимедийность, полиавторность, деиндивидуализация творчества, интерактивность приводят к преобразованию всей структуры текста и изменению отношений «автор — герой — читатель» по сравнению с традиционными литературными формами, что обуславливает появление совершенно новой жанровой структуры, литературного явления и коммуникативной стратегии в сложившейся литературной практике. Интересно проанализировать, как срабатывают внутри такой жанровой конструкции механизмы незавершенности, в чем заключается и как реализуется особая коммуникативная стратегия.

Генетически жанр интерактивной литературы ведет отсчет с книг-игр — литературных произведений, в которых структура

и художественные компоненты вариативны и зависимы от действий читателя. Благодаря данному свойству произведение утрачивает «закрытость», завершенность художественного мира, окончательную оформленность. Модернизируется и жанровая форма: она становится гибкой, подвижной, предполагающей возможность компоновать фрагменты, вносить свои элементы в художественное произведение. Таким образом, создается механизм, подразумевающий, что без участия читателя интерактивное произведение не является завершенным. В статье «Эволюция жанра...» Д. С. Урусиков рассматривает три интерактивных произведения, которые, по его мнению, относятся к романам, построенным на игровых стратегиях: роман Х. Кортасара «Игра в классики», роман М. Павича «Хазарский словарь» и роман Г. Гариссона «Стань стальной крысой!»².

Создание подобных романов датируется концом XX в. В начале текущего столетия реализация игровых стратегий в литературном пространстве получает новый мощный виток развития: внедряются интернет-технологии, параллельно с этим происходит коммерциализация писательской деятельности, активное вовлечение массовой литературы в рыночные отношения и использование новейших маркетинговых стратегий при продвижении произведений и создании образа автора. Закономерным порождением эпохи становятся ARG (*alternate reality games* — игры, изменяющие реальность). ARG может рассматриваться как особая форма вирусного маркетинга, в основе которого лежит интерактивное повествование с игровыми элементами, использующее в качестве платформы реальный мир. Один из основных принципов ARG — TINAG (*this is not a game* — «это не игра»). Этот принцип предполагает, что моделируемое художественное пространство должно существовать не по законам игры: автор создает иллюзию, что телефонные номера, адреса электронной почты и даже герои, упоминаемые в произведении, реальны. Читатель специально не вовлекается в созданное игровое пространство, с ним не оговаривают правила игры. Создатели и руководители ARG находятся за занавесом, само их существование под вопросом. Также под сомнение ставится и игровой характер происходящих в книге событий. Читатели таких

произведений постигают правила постепенно, разгадывая сеть головоломок, скрытых в нарративной структуре текста, а ход логических разгадок читателя контролируется авторами. Чаще всего взаимодействие осуществляется через общение на специально созданных *web*-ресурсах, посредством которых автор подталкивает читателя к правильному ходу мыслей и помогает находить ответы на загадки, зашифрованные в тексте, не задаваясь целью во что бы то ни стало довести читателя до итоговой смысловой точки, событийного или тем более психологического финала, который, вследствие жанровой специфики произведения, может не предусматриваться.

Сегодня ARG становятся основной формой реализации интерактивного пространства в контексте, организуемом как внутри, так и «за пределами» конкретного литературного произведения, в ряде случаев сознательно именуемого как *п р о е к т*. Несмотря на существующие трудности жанровой классификации, необходимо разграничить интерактивную литературу и экспериментальные романы-буриме, поскольку сегодня в Интернете под «интерактивным романом» часто понимается нечто иное, а именно произведение, имеющее множество авторов и создающееся в режиме онлайн на специально созданном интернет-ресурсе. Суть данных литературных проектов заключается в следующем: пользователь создает начальный (базовый) текст и определяет набор действующих лиц, другие соавторы продолжают повествование, выстраивая многочисленные ветвящиеся цепочки. Пользователи могут изменять фабулу произведения, достраивать сюжетные линии романа, а взаимодействие между «авторами» осуществляется благодаря поочередному написанию глав.

Несмотря на кажущуюся близость данных жанров, литературные проекты написания коллективных романов в большей степени соотносимы с романами-буриме, эксперименты написания которых датируются преимущественно второй половиной XX в., а не с жанром интерактивной литературы. Совпадая с интерактивной литературой в концепции полиавторности и эстетике игры, заложенной в концепцию произведения, коллективные романы кардинально отличаются от них механизмами создания текста и методом

выстраивания нарратива. Сюжет коллективных романов, как правило, линейный; линия повествования передается от одного писателя к другому и задача каждого последующего автора состоит в том, чтобы продолжить и развить фабулу, заданную предыдущим писателем*. Нарратив в текстах интерактивной литературы не может быть таковым в силу особенностей данного жанра: коллективное авторство в контексте интерактивной литературы предполагает одновременное участие авторов в создании произведения. Вследствие этого можно предположить, что жанровая разновидность интерактивной литературы является оригинальным, специфическим образованием, демонстрирующим большую степень продуктивности по сравнению с коллективным романом-буриме, где искусственно создана ситуация эклектичного соединения идеостилей, присущих создателям.

Коллективные романы-буриме невозможно ограничить рамками одного литературного жанра, они выступают как совокупность жанров, которые достигают развития лишь в интернет-пространстве. При создании произведений, в основе которых лежит сотворчество группы пользователей, на первом месте стоит сам процесс игры, наслаждение, получаемое участниками от этого процесса, а не удовлетворение социального запроса читателей, к чему стремится интерактивная литература. При этом жанр интерактивной

* В истории советской литературы было несколько опытов написания коллективного романа: «Большие пожары» (1927), в создании которого принимали участие 25 писателей; «Зеленые яблоки», роман-мистификация, составленный из фрагментов произведений зарубежных прозаиков; «Смеется тот, кто смеется» (1964, 9 авторов); «Летающие кочевники» (1968, 12 авторов). Существуют и современные прецеденты коллективных романов (роман «16 карт», опубликованный в первом номере журнала «Урал», 2012). В последнее время в связи с развитием интернет-технологий коллективные романы-буриме становятся одной из разновидностей сетевой литературы. Легкость размещения и обработки текстов в сети позволяет превратить подобные игры в особый вид динамического искусства, а возможности, которые предоставляет сетевая среда, делают ее идеальной сферой для существования коллективных романов, использования разнообразных форм литературной игры.

литературы сходен с коллективными романами, поскольку обе разновидности литературных проектов рассчитаны не столько на писателя и на читателя в традиционном смысле этого слова, сколько на принципиально новую фигуру, — **активного читателя**, который делает ставку не на потребление готовой продукции, а на наслаждение от процесса сотворчества, участие в конструировании иллюзорной реальности. Принципиально иная задача интерактивного романа — активное многоканальное вовлечение читателя в моделируемый мир и, как следствие, удовлетворение социального заказа потребителя, что предполагает процесс визуализации повествования, привлечение интереса как литературными, так и экстралитературными средствами, провоцирование «потребителя» на «полноправный», непрерывающийся и бесконечный диалог.

Литературный проект «Аркаим. Дневник пропавшего археолога (Первая интерактивная книга)» создан в июле 2012 г. креативным агентством «MOST creative club» (Москва). Эта компания занимается разработкой интегрированных рекламных продуктов, сайтов, ивент- и промоакций. Но главное конкурентное преимущество данного агентства заключается в разработке игр с альтернативной реальностью (ARG). Проект выполнен по заказу музея-заповедника «Аркаим» с целью популяризации археологического памятника среди молодых людей. В качестве решения данной задачи рекламное агентство «MOST creative club» создало уникальный интерактивный формат литературного произведения, погружающий аудиторию в атмосферу тайн музея-заповедника «Аркаим». Следует отметить, что проект рассчитан не на массового читателя (в негативном смысле этого слова), поскольку создатели ARG уделяют особое внимание сложности загадок, зашифрованных в тексте произведения. Ответы на текстовые квесты не лежат на поверхности: концепция игр в альтернативной реальности предполагает достаточно высокий уровень эрудиции читателей, знания в области искусства, географии, истории, литературы. В соответствии с этим целевая аудитория данного проекта — это в большинстве своем интеллектуальные молодые люди, хорошо ориентирующиеся в пространстве Интернета и обладающие высоким уровнем общих знаний, отли-

чающиеся разносторонним интеллектуальным развитием. В данном случае сложно определить возрастные характеристики читателя, однако можно предположить, что это люди новой формации, которые не привыкли к монументальному, пассивному чтению, им необходимо участвовать в процессе, влиять своими действиями на развитие сюжета.

Воплощение принципа TINAG — это продуманная авторская стратегия, которая создает иллюзию подлинности всех происходящих в книге событий, и в данном случае важен каждый элемент построения и позиционирования произведения. Первым ключом анализа игрового пространства становится мистифицированная фигура автора — во всех выходных данных права на авторство литературного проекта принадлежат креативному клубу «Мост», однако обращает внимание на себя тот факт, что в предисловии к книге указывается на принадлежность издателя рекламному агентству «MOST Creative Club». Сопоставив вольный перевод двух названий, мы понимаем, что это одна и та же компания. Данную гипотезу подтверждает и то, что все интернет-ссылки, связанные с креативным клубом «Мост», переадресовывают пользователей на сайт рекламного агентства «MOST creative club». Подлинная авторская группа скрывается под маской вымышленного рекламного агентства, а само существование авторов при этом находится под вопросом. Интригой остается и реальность имен, которые указаны в выходных данных книги: среди них присутствуют и сотрудники рекламного агентства «MOST creative club» (Игорь М. Намаконов, Даниил Филин и др.) и друг Игоря, Николай Белкин, который издает дневник и рассказывает нам историю пропажи главного героя книги. Интересно, что, с одной стороны, Николай Белкин является другом Игоря, а с другой — сотрудником рекламного агентства «MOST creative club». Концепция ARG поддерживается авторами и с помощью легенды, которая в процессе реализации приемов TINAG обретает форму истории, очень похожей на правду: молодые люди пытаются разгадать секрет древней статуетки, обнаруженной на археологических раскопках в Челябинской области. Игорь, ключевой персонаж книги, фиксирует все события в днев-

нике. В финальной части главные герои пропадают без вести, а дневник оказывается у друга Игоря — Николая Белкина, который обращается к читателям за помощью в разгадке тайны пропажи главных героев. С самого начала авторы создают иллюзию реальности происходящих событий, на что указывает и предисловие («От издателя»):

Весной 2012 года мне передали увесистый конверт. В нем я с удивлением обнаружил личный дневник моего друга Игоря. Но текст на обложке явно давал понять, что у меня в руках — не просто дневник... Минувшей осенью, проходя срочную службу в армии, Игорь случайно оказался на археологических раскопках в районе загадочного Аркаима (в Челябинской области), где нашел древнюю золотую статуэтку. После этого начали происходить странные и опасные события. <...> Вопреки надеждам друга, я не смог расшифровать подсказки, указывающие на местонахождение фигурки и запрятанные в дневнике специально для меня. <...> Книга, которую вы держите в руках, является (с некоторыми «технологическими» оговорками) копией дневника Игоря (с. 3).

Фабульная основа литературного проекта сходна со схемой построения авантюрного детектива, что позволяет погрузить читателя в атмосферу таинства и загадочности, и казалось, неизменно ведет к развязке сюжета, связанного с пропажей главного героя, но в эту историю умело вкрапляется и собственно препятствует возможности быстро или вовсе подобраться к финальной разгадке существующий географический объект — музей-заповедник «Аркаим», заставляющий поверить в реальность происходящих событий и оттягивающий возможную развязку.

Грань между реальными и вымышленными событиями в книге окончательно стирается, когда читатель убеждается в подлинности всех телефонных номеров, почтовых адресов, интернет-ссылок, размещенных в тексте книги. Издатель под ником *belkin* предлагает читателям взломать почтовый ящик героя и пройти по интернет-ссылке, приведенной в одной из глав. Авторами последовательно создается ощущение, что все персонажи, события и организа-

ции, существуют на самом деле. Для воплощения данной иллюзии были специально созданы несколько интернет-сайтов и почтовых аккаунтов. На форзаце книги размещено письмо, в котором главный герой дает напутствие читателям, просит разгадать тайну «Аркаима» и найти древнюю золотую статуэтку, в конце письма указан телефон, по нему читатели могут позвонить и убедиться в реальности главных персонажей — Игоря и его спутницы Авроры, так как в оставленном голосовом сообщении звучат их голоса. Подобное интерактивное взаимодействие позволяет читателю не только следить за фабульной составляющей произведения, но и полностью погрузиться в многомерную альтернативную реальность. Чтобы довести ощущения до максимума, в книгу вложен конверт с фотографиями героев, снимком древней золотой статуэтки и схемой древнего города Аркаим.

Принцип коммуникативного взаимодействия автора, издателя и читателей также отвечает стратегиям этого тщательно продуманного игрового пространства: иллюзия подлинности создается и с помощью сайта (www.arkaimbook.ru), где публикуются все читательские версии и предположения. На данном ресурсе переписка ведется и модерируется одним пользователем с ником *belkin*. Именно он подсказывает читателям ход рассуждений и вводит в игровое пространство новые факты. К примеру, несколько месяцев назад Николай Белкин получил СМС-сообщение с неизвестного номера следующего содержания: «Вместо “Х” подставь “МАКСИМИЛИАН” и получишь даты записей. На этих страницах и спрятан номер телефона». Этот прием был использован авторами, чтобы подогреть интерес читателей к тайне, зашифрованной на страницах дневника. Введение такой подсказки обусловило возникновение новой цепи логических рассуждений и привело к тому, что на сегодняшний день все цифры телефонного номера, зашифрованные на страницах книги, разгаданы, но так и не определена их последовательность и пароль, что является одним из факторов **п р и н ц и п а л ь н о й н е з а в е р ш е н н о с т и**, по крайней мере через год после выхода книги.

Воплощению концепции игр в альтернативной реальности соответствует главный приз — древняя золотая статуэтка (золото, вес 100 г). Этот артефакт может получить любой читатель, который первым разгадает подсказки, зашифрованные на страницах дневника. Важно отметить материальную ценность приза, причем фотография статуэтки, вложенная в текст книги, создает у читателей ощущение подлинности и реальности выигрыша, а также подстегивает их к раскрытию всех загадок, зашифрованных главным героем. Интересно, что первоначальный тираж книги составил 10 тысяч экземпляров, но статуэтку ни один из читателей в настоящее время так не нашел, поскольку загадки, зашифрованные в тексте книги, и игровые механизмы взаимодействия с читателем тщательно спланированы и являются неотъемлемым элементом продуманной авторской игры, в процессе которой стирается грань между реальным и вымышленным пространством, а процесс завершения «жизни в книге» максимально оттягивается. Поскольку данное издание полностью ориентировано на получение коммерческой выгоды, можно сделать вывод о стратегии удовлетворения социального заказа конкретной целевой аудитории потребителей и намерения как можно дольше удерживать этого потребителя, запутывая его и сохраняя основную интригу.

В начале XXI столетия актуализировался процесс деиндивидуализации творчества, появления литературных псевдонимов, нивелирования роли автора. Во всех выходных данных и при рекламном продвижении литературного произведения авторские права принадлежат креативному клубу «Мост» — это трансформированное название рекламного агентства «MOST creative club». Указание на фамилии людей, которые принимали участие в подготовке к печати дневника, мы находим лишь в конце издания. Среди указанных имен есть и вымышленные персонажи, и сотрудники рекламного агентства, а также привлеченные специалисты, которые участвовали в процессе создания проекта. К примеру, Инга Визель является сотрудником «MOST creative club», Никита Голубев (художник) — иллюстратором проекта, Сергей Кимельфельд (ювелир, скульптор), по нашему предположению, — автор золотой статуэтки, Елена Зей-

ферт (поэт, прозаик, переводчик, литературовед и литературный критик, член Союза писателей Москвы и Союза переводчиков России), по нашему мнению, один из авторов данного проекта. Первый в этом списке — Николай Белкин. На наш взгляд, исследование фигуры издателя в контексте произведения требует более детального анализа, но в книге он лаконично обозначен как друг Игоря, главного героя, и сотрудник рекламного агентства «MOST creative club».

Для изучения категории автора в анализируемом произведении важно понять конструктивный механизм создания текста. Продюсер рекламного агентства «MOST creative club» Даниил Филин отмечал, что изначально два человека разрабатывали сюжет и интерактивные элементы, третий наполнял детально прописанный сюжет литературными приемами и стилистически редактировал текст. После того как первый вариант книги был закончен, продюсер и руководитель проекта давали комментарии в каждой фразе произведения, фактически это привело к полному переписыванию текста, изменились даже некоторые сюжетные повороты, поскольку у героев уже выстроилась своя логика поведения, которая могла не соответствовать авторской логике. Таким образом, книга оказалась переписанной практически заново, после чего прошла вторичную обработку и только тогда вышел финальный вариант, основанный на механизмах незавершенности. Собственно фигура автора в книге отсутствует, есть персонифицированный рассказчик — Игорь, который по легенде написал дневник. Остальные люди, указанные в выходных данных, по словам автора проекта, «помогали в публикации дневника».

Ощущение незаконченности и неясности смысла создается уже с самого начала благодаря мистификации фигуры автора, поскольку на первый взгляд кажется, что Игорь полностью отождествляется с автором произведения: дневниковые записи главного героя определяют развитие сюжета, с их помощью вводятся главные и второстепенные персонажи. Также данное положение подтверждается наличием маркеров эпистолярного жанра, которые в контексте анализируемого произведения служат доказательством того, что

по легенде создателей проекта Игорь является одновременно и персонажем книги, и автором произведения. Однако обращает на себя внимание тот факт, что предисловие написано от лица персонифицированного издателя Николая Белкина, который, с одной стороны, является другом Игоря, которому главный герой оставляет свой дневник, а с другой стороны — сотрудником существующего рекламного агентства «MOST creative club». В осмыслении этого аспекта также интересен и другой факт: среди реальных сотрудников рекламного агентства нет Николая Белкина, в связи с этим возникает гипотеза о вымышленности данного персонажа. Однако на сайте www.arkaimbook.ru вся переписка ведется от имени издателя с ником *belkin*, именно он модерирует ход рассуждений и гипотез, которые высказываются читателями в ходе беседы на данном сайте, и практически «режиссирует» дальнейшее продвижение по сюжетной траектории. Таким образом, возникает сложное взаимодействие между коллективным автором, издателем и героем произведения. Возникает гипотеза о вымышленности фигуры издателя и наличии связи Николая Белкина со «знаменитым» Иваном Петровичем Белкиным, рассказчиком пушкинских «Повестей Белкина». Д. Филин подтверждает данную гипотезу, говоря о том, что «Николай Белкин — вымышленный персонаж, литературная аллюзия на «Повести Белкина» А. С. Пушкина». Следовательно, в данном случае мы можем говорить не столько о коллективном авторе, сколько о термине «гиперавторство», который вводит М. Н. Эпштейн, означающем «переизбыток функционального или фиктивного авторства над фактическим, создание множественных виртуальных авторских личностей (и соответствующих произведений), за которыми не стоят “реальные”, “биологические” индивиды»³. Появление дополнительного структурного элемента в образе вымышленного издателя свидетельствует не столько о нивелировании авторской точки зрения, сколько о мистификации образа автора, точнее, группы авторов, которые скрыты под маской вымышленного персонажа. Это обусловлено игровой природой создания произведения данного жанра и превращением читателя в полноправного субъекта и соавтора литературного произведения.

Гипертекстовые технологии в условиях новейшего литературного процесса предоставляют возможность соединить информацию разными способами, позволяют создать целое на основе внутренних связей как собственно печатный текст, так и аудио- и видеозаписи, фотографии, иллюстрации, анимацию. В литературном проекте «Аркаим. Дневник пропавшего археолога. (Первая интерактивная книга)» понятия «гипертекстуальность» и «мультимедийность» существуют в неразрывном единстве, синтетизм проекта подчеркивается также концепцией игры в альтернативной реальности. Подсказки, которые зашифрованы в произведении и которые должны привести к раскрытию тайны пропажи главных героев, скрыты в иконических знаках на полях книги. При этом смысл иконических знаков невозможно понять в отрыве от текста произведения, и, наоборот, категории гипертекстуальности и мультимедийности предстают в их взаимосвязи и взаимообусловленности, параллельное освоение гипертекстовых элементов, выраженных посредством мультимедийной техники, — практически невыполнимое условие прохождения текста до конца*.

При рассмотрении произведения обращает на себя внимание обилие иконических знаков с изображениями жирафов. В тексте главный герой объясняет это следующим образом: «Я, вот, кстати, все думаю, сколько их можно рисовать и почему именно они. Наверное, это еще от каких-то детских мультфильмов пошло. А, ну и в школе из-за роста меня так называли. С тех пор я успел заселить ими все свои институтские конспекты. Дневник, похоже, ждет примерно та же участь» (с. 12). Несмотря на объяснение героя, важно уделить более пристальное внимание иконическим знакам с изображением животных, поскольку в настоящее время уже известно, что именно в этих изображениях были зашифрованы цифры номера телефона человека, у которого по легенде главный герой книги спрятал золотую статуэтку. На разгадывание данных цифр у чита-

* При анализе интерактивных книг подобного рода, на наш взгляд, термины «прохождение», «освоение» наиболее продуктивны, корректны и в некотором смысле противопоставлены традиционному — «чтение».

телей ушло чуть менее года: длительный срок распознавания шифров закономерен, так как данные изображения обладают глубокой гипертекстуальной природой, отгадки не лежат на поверхности, как думали многие читатели, которые покупали данное издание. Кроме того, изначально авторской группой не задавались правила разгадывания подсказок, они могли быть зашифрованы где угодно: в тексте, в иконических знаках или других медиаканалах. Затем в декабре 2012 г., пользователь «belkin» ввел новые данные: на сайте появилось обращение издателя к читателям: «Удалось определить даты записей. Обратили внимание, что в каждой записи есть жираф. Похоже, что цифры номера телефона зашифрованы именно в них. Давайте попробуем понять, какую цифру каждый из жирафов скрывает»⁴. В настоящее время с помощью данной подсказки удалось разгадать все цифры, но читателям еще предстоит определить их последовательность и шифр, который необходимо сказать человеку, у которого спрятана золотая статуэтка. Такая стратегия незавершенности в полной мере соответствует концепции игр в альтернативной реальности, где каждая подсказка рассчитана на человека с достаточно высоким уровнем общих знаний и не предполагает быстрый или вообще возможной отгадки*.

* Например, гипертекстуальная природа третьего иконического знака скрыта в пространстве литературы, это становится понятно не сразу, а только тогда, когда мы отвлекаемся от мелких деталей, насыщающих данное изображение, и стараемся посмотреть на жирафа концептуально. После этого читатель понимает, что животное отдаленно напоминает А. П. Чехова. Жираф держит в руках книгу, на обложке которой надпись «2* июня», вторая цифра скрыта под лапой. Очевидно, что именно под ней таится разгадка. Сопоставив внешнее сходство жирафа и писателя, мы понимаем, что речь идет о произведении А. П. Чехова «29 июня», а разгадкой становится цифра 9. Чтобы расшифровать следующую подсказку, читателям, вероятно, нужно было сконцентрироваться на флагах, которые держит в руках жираф. Читатель обнаруживает флаги восьми стран, среди которых Великобритания, Франция, Испания, Алжир, Мали, Буркина-Фасо, Того и Гана — географически они находятся и в западном, и в восточном полушарии, но есть общий факт, который связывает эти государства: они пересекаются нулевым меридианом, а значит, в данном изображении зашифрована цифра 0. Этот же принцип лежит в основе декодировки других иконических знаков, объединенных изображением жирафа.

Гипертекстуальная основа ключей, содержащих иконическое изображение жирафа, подтверждает гипотезу о целевой аудитории анализируемого произведения: человек, разгадывающий шифры, должен обладать общими знаниями в области литературы, истории, античной мифологии, музыки, географии, а также иметь достаточно высокий уровень интеллектуального развития, чтобы увидеть гипертекстуальную природу и сопоставить мультимедийные составляющие анализируемого литературного проекта. Авторы проекта уделяют большое внимание и технологии краудсорсинга, которая реализуется через интернет-ресурс www.arkaimbook.ru, что позволяет более эффективно и результативно приходить к нужным выводам в разгадке шифров. На сайте все пользователи, которые приобрели книгу и включились в игру с альтернативной реальностью, могут оставить свои предположения разгадки той или иной подсказки, а пользователь с ником «belkin» модерирует ход дискуссии и помогает читателям развить гипотезы в нужном направлении. В этом отношении очень показательными являются его следующие высказывания: «Давайте пока не будем эти иллюстрации выделять, возможно, что есть какая-то другая логика их расшифровать. А то мы сейчас какие-то отбросим, а они на самом деле окажутся нужными»; «Мне кажется, что Игорь обвел эту дату из-за того, что именно в этот день была найдена статуэтка, которая кардинально изменила его жизнь». Этот тактический ход предоставляет авторам возможность влиять на ход рассуждений и разгадки тайны. Посредством такого коммуникационного взаимодействия в настоящее время разгаданы цифры номера телефона человека, у которого герой спрятал золотую статуэтку.

Подсказки также зашифрованы в иконических знаках, сочетающих гипертекстуальную и мультимедийную природу. Один из иконических знаков размещен авторами на книжном развороте. Это изображение объединяет огромное количество фрагментов, содержащих гипертекстуальную основу. Анализ компонентов данного рисунка представляется важным, поскольку в приведенном изображении могут быть скрыты ключи к разгадке шифра или последовательности цифр в номере телефона (рис. 1).

в настоящее время не разгадан, этот процесс так и остается незавершенным. Как не ясна и концептуальная основа надписи «Осгор-странд» в анализируемом изображении. Она может обозначать город в Норвегии, который в оригинале пишется как «Åsgårdstrand», самым известным жителем этого города был Эдвард Мунк. Данную гипотезу подтверждает очевидное сходство человека, стоящего с табличкой, и художника. Но в осмыслении данного аспекта интересен и другой факт: самым известным произведением, созданным Э. Мунком, является картина «Крик»: эмоции, изображенные художником, отдаленно напоминают пародийные эмоции, созданные главными героями книги на четвертой фотографии-вкладке (рис. 2):



Рис. 2

По мнению читателей, пользователей сайта, три снимка (см. рис. 2) также напоминают сюжеты известных картин: «По поводу фотографий из кабинки, на мой взгляд, здесь зашифрованы 4 картины: последняя — «Крик» Мунка, предпоследняя — «3 богатыря» Васнецова, средняя — «Черный квадрат» Малевича. А вот по поводу первой нет догадок. Возможно, это «Девочка с персиками»...но, может, и нет... Правда, что с этим делать дальше — не очень понятно»⁵. В ходе диалогического взаимодействия изда-

тель не подтверждает и не опровергает данную гипотезу, поэтому в настоящее время нельзя окончательно разрешить вопрос о том, относятся ли данные фрагменты к подсказкам или созданы специально авторами игры для того, чтобы ввести в заблуждение читателей, не позволяя приблизиться к возможно отсутствующему завершению.

Вторая группа иконических знаков в рамках анализируемого изображения создана по принципу принадлежности к мультипликационной и кинематографической индустрии. Среди нарисованных персонажей мы отмечаем героев таких фильмов, как «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», «Пятница 13-е», «Гарри — снежный человек», «Джей и молчаливый Боб», «Лига справедливости», «Карты, деньги, два ствола», и персонажей известных мультипликационных фильмов: «Бивис и Баттхед», «Приключения Тинтина», «Мой сосед Тоторо», «Футурама», «Вэлиант: пернатый спецназ». Элементы, включенные в эту группу, распространены и среди других изобразительных фрагментов, которые размещены на полях анализируемого литературного проекта. При этом в ряде случаев обнаруживается связь иконической и текстовой составляющей с кинематографическим контекстом, без тщательного знакомства с которым также невозможно найти шифр.

В тексте присутствуют иконические знаки, гипертекстуальная природа которых связана с актуальными молодежными событиями и явлениями. Данная авторская установка обусловлена нацеленностью на молодежную аудиторию, которой необходимо популяризировать знания о музее-заповеднике «Аркаим». В соответствии с тактикой точечного воздействия на основных потребителей данного проекта используются изображения, гипертекст которых понятен, скорее всего, данной целевой аудитории: например, на странице 37 главный герой книги изображает популярный интернет-мем. Термин «интернет-мем» вошел в употребление в середине первого десятилетия XXI в. В средствах массовой информации и бытовой лексике он обозначает название информации или использование фразы, часто бессмысленной, спонтанно приобретшей популяр-

ность в интернет-среде посредством распространения всеми доступными способами (по электронной почте, на форумах, в блогах). Интернет-мем, представленный в анализируемом литературном проекте, имеет название *forever alone* и тесно связан с текстовой составляющей данного фрагмента произведения: «Снова мы ездили на раскоп. Авроры не было. Облом. *Forever alone*» (с. 37). Аллюзию на современную молодежную среду можно найти и на развороте, содержащем иконический знак, воспроизводящий известную в настоящее время видеоигру-головоломку «Angry birds». В данном фрагменте текста также наблюдается тесная взаимосвязь таких показателей, как гипертекстуальность и мультимедийность, поскольку изображение служит для раскрытия и дополнения текста дневника главного героя: «...Аврора взяла дневник и записывала мой бред. Все это продолжалось несколько часов, и я бы дошел до конца, если бы не птица, которая внезапно влетела в окно и разбила его. Ну, как в “Angry birds”. От грохота я и очнулся» (с. 60—61).

Игровая стратегия предполагает наличие тайны, связанной с мистическим местом или мистифицированной фигурой в реальном мире. В соответствии с концепцией проекта и коммерческим заказом потребителя основным объектом изображения в анализируемом произведении становится музей-памятник «Аркаим». Это обуславливает наличие в тексте литературного проекта большого количества иконических знаков, связанных с историей музея-памятника и острова Пасхи (Рапа-Нуи). Предположительно* изображения рассматриваемой смысловой группы скрывают в себе ключи, принципиально важные при разгадке тайны литературного проекта «Аркаим. Дневник пропавшего археолога (Первая интерактивная книга)». Первое иконическое изображение, связанное с историей Аркаима, появляется на странице 26 и представляет собой набросок, сделанный главным героем книги во время пребывания в гостях у героя

* Однако наши предположения не подтверждены модератором, а значит, не являются окончательными, носят характер гипотезы, которая может и не подтвердиться на момент завершения проекта, если это вообще предполагается авторами.

книги — Октая: «Рисунок какой-то интересный, старый, в рамочке. Я его даже перерисовал на память, стараясь сохранить размеры и пропорции» (с. 26). В дневнике Игорь не объясняет значение данного графического фрагмента, однако, по мнению ученых, которые занимаются исследованием истории музея-памятника «Аркаим», этот иконический знак связан с редким вариантом изображения космологического сюжета Древнего Египта. Наличие изображения, точно повторяющего очертания зарисовки из книги, свидетельствует о наличии связи между событиями, происходящими в произведении, и легендой о богине Нут и боге Гебе. Представленную гипотезу подтверждает также тот факт, что в дневник вложено калькированное изображение очертаний Аркаима. Накладывая кальку на зарисовку, которую сделал Игорь, читатель получает иконический знак, повторяющий рисунок из легенды о египетских богах (рис. 3).



Рис. 3

Помимо рассмотренного иконического знака в тексте присутствуют и другие фрагменты, значение которых указывает на связь с историей Аркаима. В тексте акцентируется внимание читателей на взаимосвязи найденного в Аркаиме золотого артефакта и статуй с острова Пасхи, о чем свидетельствует единство визуального и вербального компонентов в данном фрагменте (рис. 4):



Рис. 4

«Обнаруженные Авророй факты показывали, что все нити ведут на остров Пасхи. Фигурка могла быть как-то связана с тамошними каменными статуями. С теми самыми, знаменитыми. Они, как выяснилось, называются моаи. Одна из островных статуй — точь-в-точь наша статуэтка, только в десятки раз больше. Называется Тукутури» (с. 74). В действительности упоминаний о связи острова Пасхи и музея-заповедника «Аркаим» не очень много. Данный тезис оспаривается и в настоящее время, поэтому рассматриваемое положение носит гипотетический характер, как и другие наблюдения над книгой. Тем не менее сходство между гранитной статуэткой «Человек, смотрящий в небо», которая действительно была найдена учеными в Аркаиме, и идолами с острова Пасхи есть — похожие надбровные дуги, мощный подбородок, статичная поза (рис. 5).

Естественно, что значение данных иконических знаков читателям разгадать до сих пор не удалось, но очевидно, что в анализируемых изображениях скрыта глубокая гипертекстуальная природа, поскольку в основу игр с альтернативной реальностью всегда положены мистические события, ассоциирующиеся с историчес-

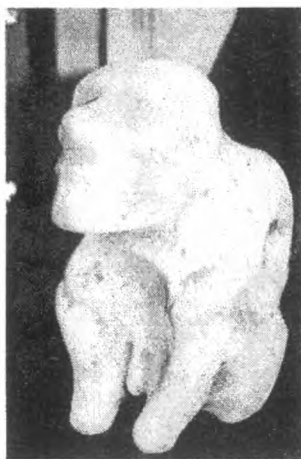


Рис. 5

кими и религиозными аспектами, без знания и понимания которых читатель ни на шаг не продвинется в книге-игре: расширение и гипертекстовое углубление контекста становится одним из факторов и даже условий незавершенности «Аркаима» как литературного проекта.

Стратегии игры подчинен и весь ономапоэтический пласт, обретающий символично-сакральное звучание, вследствие чего также предельно усложняющий разгадку смысла и возможность доведения замысла разгадать шифр и понять смысл до конца. Например, имя *Октай* с греческого языка переводится как «осмогласный». Изначально оно обозначало «богослужебную книгу, содержащую тексты изменяемых молитвословий восьми гласов на каждый день недели. Эта книга была составлена в начале VII в.; в VIII в. отредактирована и дополнена св. Иоанном Дамаскиным»⁶. Связь первоначального значения слова «октай» и имени героя не случайна, поскольку этот персонаж в литературном проекте является хранителем тайны Аркаима, с ним связано большое количество мистических и загадочных событий, которые описаны в дневнике Игоря. Октай служит проводником главных героев в мир тайн музея-заповедни-

ка «Аркаим», он оберегает Игоря и Аврору от действий отрицательного персонажа анализируемого произведения — Андрея Костина. Гипертекстуальная природа иконических знаков, сопряженных с Андреем Костиным и раскрывающих вербальный компонент произведения, также связана с религиозными символами и предметами. На странице 68 герой в первый раз предлагает Игорю и Авроре яблоки, но они отказываются: «Предложил яблоки, но мы отказались: у археологов только что закончился обед» (с. 68). Затем на странице 85 он вновь предлагает главным персонажам яблоки, они вновь отказываются и, наконец, на странице 125 Андрей Костин в третий раз предлагает яблоки, Игорь и Аврора соглашаются: «Пригласил в ресторан с умопомрачительной испанской кухней — там же, в аэропорту. «Хотите яблочек?» — начал он, едва мы сели. И мы с радостью согласились, а потом ели фирменные испанские штучки и разговаривали» (с. 125). Представленные текстовые фрагменты неизменно сопровождаются графическими зарисовками, дополняя вербальное пространство дневника, а также акцентируют внимание читателей на важных смысловых деталях. Представленный фрагмент является аллюзией на библейские события, когда Змей-искуситель уловками и хитростью убедил Еву попробовать плод запретного дерева, а Ева дала попробовать плоды Адаму. В анализируемом литературном проекте Змеем является Андрей Костин, который трижды искушает героев «плодами запретного дерева». В данном случае важен принцип трехчастной композиции, которая также связана с библейскими канонами. Игорь и Аврора соглашаются попробовать яблоки в третий раз, этот момент становится переломным в развитии сюжета произведения: подменяются понятия добра и зла, главные герои считают, что Октай все это время вел их по ложному пути, а Андрей Костин желал им добра: «Такое бывает: происходит что-то непонятное, ты берешь факты, сопоставляешь их — и складывается некая картинка. Но наш пазл оказался на проверку двухсторонним, его нужно было складывать иначе. В чем разница? В том, что факты вроде бы те же, а картинка в итоге другая» (с. 125). Однако позже забвение проходит, и герои понимают смысл поступков Октая и Андрея Костина: «Костин оказался порядочной

скотиной, факт. <...> Самое обидное: я-то ему почти поддался, этому демоническому Костину. Мигом забыл про то хорошее, что делал Октай, и искренне объявил его воплощением зла. Отказали мозги! К счастью, все встало на свои места» (с. 151). Единство визуального и графического компонентов позволяет более точно расшифровать смысл иконических знаков, размещенных Игорем на страницах дневника. Ключевой сюжетный момент, когда герои узнают правду, сопровождается несколькими рисунками: на верхнем изображается Андрей Костин, который держит в руках яблоко, мимика персонажа на представленном графическом фрагменте отражает замысел данного героя, в нижней части страницы Игорем изображается книга *Necronomicon* — «вымышленная книга мертвых людей, придуманная Говардом Лавкрафтом, часто упоминаемая в литературных произведениях, основанных на мифах Ктулху».

На обложке книги, которая изображена в дневнике, размещена аббревиатура из трех букв — L. C. F., что предположительно означает «Люцифер», поскольку в легенде, созданной Г. Лавкрафтом, сказано, что именно Люцифер является автором некрономикона: с его слов текст книги записал безумный монах. Этот прием использован для дополнения и визуализации вербального компонента произведения, также можно говорить о сознательном использовании данных символов для создания гипертекстуального пространства, в основе которого мистическая история пропажи главных героев.

Таким образом, гипертекстуальность и мультимедийность в литературном проекте «Аркаим. Дневник пропавшего археолога...» находятся в состоянии тесной взаимосвязи и взаимообусловленности, образуют единое пространство принципиально незавершенного литературного произведения, в котором графические компоненты дополняют и раскрывают содержание вербальной составляющей текста. При этом авторы часто используют иконические знаки для мистификации истории пропажи главных героев, такая установка в полной мере отражает концептуальную основу построения игр в альтернативной реальности и обуславливает наличие глубокой гипер-

текстуальной природы, связанной с историей, религией, мифологией, нумерологией, литературой, географией. Это продуманная авторская стратегия, основанная на конструировании искусственной реальности, погружаясь в которую, читатель утрачивает грань между событиями, происходящими в действительности, и вымышленными фактами.

Следует отметить удачную реализацию данной стратегии в контексте рассматриваемого произведения, на это указывают комментарии пользователей, которые принимают участие в распутывании тайны пропажи главных героев на сайте www.arkaimbook.ru: «Я вас просил дать мне ссылку на твиттер Игоря. Не поделитесь ли?» или «Белкин, а вы не пробовали связаться с родителями Игоря и Авроры?» Даже комментарии подобного характера свидетельствуют об удачном воплощении игры в альтернативной реальности, поскольку пользователи не предполагают, что издатель также является вымышленным персонажем: «Белкин — это директор компании, которая устраивает квест, либо сам же и главный автор. Соответственно задавать ему какие-либо вопросы по игре — малоперспективно. Ответ будет либо — *нет, не пробовали*, либо *да, пробовали, но это ничего не дало*». Таким образом, в анализируемом литературном проекте последовательно реализован принцип *this is not a game*, а ключи к разгадке тайны пропажи главных героев зашифрованы в единстве визуального и вербального компонентов.

Одной из характерных особенностей построения мегатекстуального пространства в интерактивной литературе является *нелинейность текста*, ключевой характеристикой которого является непоследовательность построения и восприятия информации. Однако в контексте интерактивной литературы она приобретает ряд других черт и может рассматриваться прежде всего через призму разветвленного «мультисюжета», в котором фабульное единство разбивается авторами на различные медиаканалы современного коммуникативного пространства. Данные каналы могут рассматриваться читателем обособленно, подобно частям сложно-сочиненного предложения, но только в результате их объединения и сопоставления можно понять смысл всего литературного проекта,

что затруднено в результате задействования целого комплекса приемов. В «Аркаиме» авторы используют различные механизмы взаимодействия с читателем и разбивают текст по таким медиаканалам, как интернет-ресурсы www.youtube.com и www.livejournal.com, вербальные презентации продюсеров проекта, информационные порталы, почтовые ящики главных героев и компаний, которые приведены в тексте произведения, а также музыкальные композиции и сам текст литературного проекта. Принцип нелинейности отражает концепцию игр в альтернативной реальности и служит фактором создания мегатекстуального пространства литературного проекта, где граничат реальные и вымышленные факты и где для разгадывания ключей, зашифрованных в тексте, необходимо объединить и сопоставить все используемые автором медиаканалы. Применение различных ресурсов взаимодействия с читателем в интерактивной литературе актуально как на этапе подготовки к изданию и реализации маркетингового продвижения произведения, так и на этапе его дальнейшего функционирования и воздействия на потребителя, так как позволяет траекторией движения читателя по тексту эффективно расставлять ловушки, умело заводить в тупики, водить по кругу и не оставлять возможности быстро подобраться к разгадке.

Первый этап взаимодействия авторов и читателей осуществлялся через интернет-сайт www.youtube.com, на котором одновременно с изданием литературного проекта появляется трейлер книги. Задача видеоролика — обратить внимание целевой аудитории на издание книги, основанной на игровых стратегиях, заинтриговать будущих читателей. Такая авторская установка обуславливает наличие в тексте следующих лексических конструкций: «Представьте себе книгу, которую можно не только читать. Книгу, где все телефонные номера, сайты, события и организации — все это существует на самом деле. <...> А главное, на страницах книги спрятаны подсказки, позволяющие найти древнюю статуэтку из ста граммов чистого золота. И достанется она только тому, кто первый разгадает все зашифрованные послания»⁷. Представленный вербальный ряд раскрывается при помощи визуального контекста, что

способствует погружению пользователей в атмосферу загадок и тайн пропажи главных героев и пробуждению интереса к проекту. Кроме того, в конце трейлера указан сайт www.arkaimbook.ru, на котором потребители могут приобрести книгу, а также оставить свои версии и предположения. Таким образом, уже на первом этапе авторами создается нелинейное пространство построения интерактивного издания, отрицающее возможность монологического прочтения, единой сюжетной траектории и, как следствие, не просто неопределенность, а проблемность факта самого наличия финала. Кроме того, на начальной стадии маркетингового продвижения продюсеры литературного проекта принимали участие в различных молодежных конференциях и форумах, где рассказывали о новейших маркетинговых технологиях, а именно о реализации игр в альтернативной реальности (ARG). В качестве примеров ими приводились реализованные ARG-проекты, запускалась интерактивная игра среди участников молодежного форума. Условия данной игры состояли в следующем: продюсеры проекта давали отрывок из книги, где зашифрован один из кодов. Первый человек, отгадавший код, получал книгу в подарок. Таким образом, запускалась технология «вирусного маркетинга», в процессе которой о литературном проекте узнает большое количество молодых людей. Несмотря на точечный характер представленной технологии, показатели первого этапа рекламного продвижения книги были очень высокие: к концу июля 2013 г. представленный литературный проект стал бестселлером на интернет-сайте www.ozon.ru; кроме того, новость о появлении интерактивной книги активизировала интернет-сообщество: появилось множество информационных и аналитических статей, записей в блогах, обсуждений данного произведения. Таким образом, книга «Аркаим. Дневник пропавшего археолога...» сама стала инструментом «вирусного маркетинга», механизм которого отрицает возможность какой-либо конечной точки, завершенности.

Принцип построения нелинейного пространства реализуется также и в самом тексте анализируемого произведения, где подсказки разбиты и зашифрованы по различным медиаканалам с использованием современных информационных технологий. На странице 68

главный герой книги размещает интернет-ссылку на сайт телеканала «Дождь». Переходя по указанному адресу, читатели видят новостную статью, подтверждающую информацию о том, что на раскопках в Челябинской области, в музее-заповеднике «Аркаим» была найдена золотая статуэтка. Этот прием использован авторами, во-первых, для того, чтобы охватить еще большую аудиторию, поскольку телеканал «Дождь» ориентирован преимущественно на молодежную среду, а во-вторых создать у потребителей ощущение реальности происходящих в книге событий, объединить собственно книжное и реальное пространство в целостный, «синтетический» хронотоп. Публикация новости на сайте телеканала породила цепную реакцию, и в средствах массовой информации появилось несколько статей, которые разместили новость о находке главных героев. Кроме того, на новостном ресурсе www.mediazavod.ru была опубликована статья с цитатой пресс-службы Министерства культуры Челябинской области, в которой подтверждалась достоверность и реальность происходящих в книге событий: «уникальность книги в том, что все упоминаемые факты в ней — абсолютно реальны: герои, телефонные номера, e-mail, сайты, события и организации, встречающиеся в сюжете, существуют на самом деле»⁸. Таким образом, проект наращивается постепенно и не предполагает четкого финала. Авторами сознательно выстраивается нелинейная схема повествования: в тексте произведения размещена ссылка на существующий интернет-ресурс — публикация новости на сайте телеканала «Дождь» порождает цитацию в других средствах массовой информации, что соответствует концепции игр в альтернативной реальности, когда сознание потребителя тщательно запутывается, а вымышленные факты скрываются за существующими персонажами и интернет-ресурсами, как это произошло в анализируемом произведении.

Также для реализации принципа *this is not a game* в текст литературного проекта помещаются почтовые ящики главных героев: на странице 41 размещен e-mail Авроры (bang@gmail.com), а на 69-й странице — почтовый ящик Октая (oktay.saaganov@gmail.com). Также на сайте www.arkaimbook.ru публикуется электронный ад-

рес издателя Николая Белкина (belkin@admost.ru). Этот прием, использованный авторами для создания иллюзии реальности героев, также существенно оттягивает возможность завершения моносюжета, поскольку на указанные почтовые ящики каждый из пользователей может и практически должен написать письмо, прежде чем продвигаться по сюжетной линии, а отдельные читатели даже пытались взломать пароль от адресов, но в настоящее время это сделать пока никому не удалось. Однако почтовые адреса используются авторами не только для реализации принципа TINAG, но и для создания дополнительных ключей в тексте произведения и реализации концепции нелинейного шифра подсказок главного героя. По нашему мнению, не случайно размещение в тексте визитной карточки Андрея Костина с указанием почтового адреса персонажа, телефона, сайта и адреса организации, руководителем которой он является. Каждый из пользователей может зайти в почтовый ящик героя, прочитать все входящие и исходящие письма, скачать прикрепленные к отдельным электронным письмам файлы. Посредством данного приема мы узнаем о действиях и намерениях персонажа. Кроме того, одним из ключей может стать пароль почтового ящика *goldbillion*. Мифологически данная идея связана с движением масонов и идей, основанных на понятии *New World Order* («новый мировой порядок»), однако, по мнению исследователя С. Кара-Мурзы, «термин “золотой миллиард” образовался как синтез двух крупных идей современной западной культуры. <...> Одна идея — представление о “золотом веке” прогресса и благоденствия. Другая — пессимистическое признание ограниченности ресурсов Земли и невозможности распространения этого благоденствия на все нынешнее население планеты. <...> В последнее время на Западе термин “золотой миллиард” приобрел широкое хождение и стал означать население стран “первого мира”, входящих в Организацию экономического сотрудничества и развития — ОЭСР (*Organisation for Economic Cooperation and Development* — *OECD*). Сейчас в ней 24 страны Европы и мира». Кроме того, на развороте страниц 152—153 изображена аббревиатура NWO, рядом с которой геометрические фигуры, круг, треугольник и квадрат, что также может

означать *New World Order*. Таким образом, связь рассмотренных терминов может указывать на дополнительное смысловое звено в пространстве анализируемого литературного проекта, однако данное предположение в настоящее время носит лишь характер гипотезы, а следовательно, разрешение этой сюжетной линии может оказаться ложным.

Кроме почтового ящика, пользователи могут также зайти на сайт компании «Light Bearing» www.lightbearing.ru (пук. — А. Костин) и позвонить по телефону в приемную данной компании, где секретарь отвечает, что ее начальник уехал в продолжительный отпуск. Этот прием также служит для создания нелинейного пространства в контексте литературного проекта и реализации принципа *this is not a game*.

В тексте произведения упоминаются люди, которые существуют на самом деле. По сюжету один из таких людей — Виктор Раскалов. В молодежной среде он известен как руфер, который покоряет самые высокоэтажные здания по всему миру. В тексте главный герой упоминает о его занятии и вспоминает про блог, который ведет персонаж: «Аврора позвонила тому самому руферу, Вите Раскалову, и мы двинулись к нему. <...> Попутно я вспомнил его топовые посты в ЖЖ (Аврора показала): совершенно фантастические фотки разных крыш; забираться на такую верхотуру — чистое безумие...» (с. 195—196). Существует живой журнал данного человека <http://raskalov-vit.livejournal.com/>, он соответствует описанию, которое приводит Игорь в тексте дневника. Кроме того, у Виктора Раскалова есть аккаунт в социальных сетях <http://vk.com/raskalov>. Интересно, что в реальности он очень похож на зарисовку, изображенную героем в дневнике (рис. 6).

Этот прием также способствует членению мегатекстуального пространства на различные медиаканалы и реализации принципа TINAG, однако, по нашему предположению, введение Виктора Раскалова в контекст анализируемого произведения не подразумевает дополнительных подсказок, скрытых в нелинейном пространстве текста, это подтверждает комментарий издателя на сайте www.arkaimbook.ru: «Да, это тот самый Раскалов — друг Авроры. Мы с ним общались, но он всячески отнекивается от всего и заяв-

— 195 —

РАСКАЛОВ

аяты мы.

рванули на «Сокол». Побросали
 (наконец-то!) душ. Потом я выбежал на
 фоновскую съемку.

остинскую «Light Bearing Company».

Не знаю. Октай предлагал подождать и
 ть план, а Аврора — делать «хоть что-



Рис. 6

ляет, что ни Аврору, ни Игоря не знает. И говорит, что тем более его не было в бизнес-центре при гибели Октая. Ну, его можно понять, кто же захочет впутываться во всю эту историю...»⁹ Таким образом, мы видим, как нелинейная организация текста становится механизмом создания лжесюжета, не ведущего к завершению текста, а, напротив, сознательно уводящего от него. Л ж е с ю ж е т — один из признаков интерактивной книги, содержащей концепцию незавершенности. Помимо Виктора Раскалова в тексте упоминается еще один человек, который существует на самом деле. На странице 128 Игорь упоминает Илью Лабора: «В универе он писал стихи про однокурсников, а потом их на биты накладывал. Получалось круто. Рассказал ему, как я после института превратился в солдата, а потом в Избранного. <...> Илья покрутил пальцем у виска и сказал, что про такое точно нужно написать трек. Приятно, посмотрим, что у него получится» (с. 129).

На этой же странице книги главный герой приводит ссылку на созданный Ильей Лабора музыкальный трек http://harlemvoice.ru/arkaim_story.mp3. На сайте, посвященном творчеству Ильи Лабора, мы также находим страницу, посвященную данной аудиокomпозиции (<http://labora.bandcamp.com/track/single-2012>), на которой он подтверждает свое знакомство с Игорем, главным героем произведения: «Самое потрясающее: главный герой книги — Игорь — мой хороший знакомый, и все, что описано в этом дневнике, — правда,

как бы фантастично это ни звучало. К сожалению, Игоря с нами больше нет, но осталась эта рукопись и подсказки, которые он оставил на ее полях. А еще — песня. В знак памяти о самом необычном человеке, которого я когда-либо знал...»¹⁰. В социальных сетях размещен аккаунт И. Лабора, который также подтверждает существование в реальности данного персонажа: (<http://vk.com/id4014196>). Использованный элемент служит мощным звеном в создании игры в альтернативной реальности. Кроме того, в тексте песни содержатся фразы про снежного человека и Атлантиду, о которых не сказано в дневнике, но которые вследствие мистической общности явлений могут быть шифром в тайне пропажи главных героев.

Еще один элемент, который разбивает происходящие в литературном проекте события на медиаканалы, усиливает ощущение реальности происходящего, но вместе с тем оттягивает приближение к финалу, — это конверт, вложенный Игорем в дневник: в конверте находятся 2 фотографии и калькированное изображение схемы музея-памятника «Аркаим», а на самом конверте нарисована летящая птица. Конверт может стать ключевым элементом в разгадке тайны, поскольку он, с одной стороны, тесно связан с текстом произведения, а с другой стороны, разбивает линейное повествование и заставляет сопоставить и проанализировать все медиаканалы и символы, зашифрованные в тексте произведения. Фотография золотой статуэтки, которая была сделана героями при обнаружении данной находки, заставляет читателей поверить в ее существование и создает иллюзию, что все герои реальны, а события происходили на самом деле, а также стимулирует интерес потребителей к как можно более скорой разгадке тайны и получению сфотографированного артефакта. Об эффективности представленного способа воздействия на потребителей говорят следующие комментарии читателей на сайте www.arkaimbook.ru: «Maxim, добрый вечер! Знаете, я вначале тоже так подумал — но вложенные в дневник фотки все-таки говорят о том, что это происходило на самом деле. С другой стороны, реальность событий на Тибете они, конечно, подтвердить не могут, в этом вы правы». И комментарии с сайта www.youtube.com: «Очень хочется найти эту золотую статуэтку!»; «Похоже, что так.

Фотография, которая вложена в книгу, доказывает, что она реально существует!»¹¹. В изображении может быть зашифрована аллюзия на интернет-пространство, а в данном контексте образ птицы прежде всего ассоциируется с приложением «Twitter». Связь данных гипотез и зашифрованных ключей в настоящее время не установлена, поскольку у Игоря и других главных героев твиттера не было, однако изложенное предположение может быть контекстуально связано с другими неразгаданными или принципиально не поддающимися разгадке фактами.

Использование поэтики фрагментарности особенно актуализируется в эпоху постмодернизма, в частности проявляется при создании текстов интерактивной литературы. По нашему мнению, в контексте данной жанровой разновидности фрагментарность в большей степени выражается в сочетании различных жанровых структур и компонентов, прежде всего данная особенность проявляется в принципах построения художественного произведения. Анализируемый литературный проект — это дневниковые записи главного героя, история исчезновения которого определяет фабульную основу, но отнюдь не финал произведения.

Однако, несмотря на превалирование маркеров эпистолярного жанра, в контексте рассматриваемого произведения наблюдается сочетание различных жанровых структур, что является характеристикой фрагментарной прозы. В тексте аннотации литературного проекта мы сталкиваемся с художественными приемами детектива: «Такого еще не было: вы разгадаете тайну древнего Аркаима вместе с героями. Можете позвонить по телефону, взломать почту персонажа, посетить сайт издателя» (с. 2). В разных фрагментах произведения мы находим специфические стиливые доминанты, которые выбиваются из общего контекста и не соответствуют стилистическим особенностям отдельно взятого фрагмента дневника. Это можно расценить как стиливое несовершенство коллективного проекта, но это же может быть охарактеризовано и как ориентация на создание аканонического типа текста.

Помимо объединения различных жанровых структур фрагментарность наблюдается также и в поэтике заголовочно-финального

комплекса литературного проекта. Очевидно, что заглавие произведения «Аркаим. Дневник пропавшего археолога...» составлено из нескольких парцелированных частей, каждая из которых важна для раскрытия концептуального замысла произведения: первая часть обусловлена местом, где происходят основные события произведения. Вынесение название музея-памятника в заглавие проекта связано и с удовлетворением коммерческого заказа музея «Аркаим» и акцентуацией внимания на данном объекте. Вторая часть заглавия обуславливает замысел произведения: авторы намеренно создают игру в альтернативной реальности, в основе которой — мистическая история пропажи главных героев. Третья часть нарочито выделена красным цветом и располагается ниже основной части заголовочно-финального комплекса. По нашему предположению, данный подзаголовок может указывать на два факта: с одной стороны, так авторы обращают внимание читателя на уникальность литературного проекта, однако это не совсем соответствует реальности, поскольку анализируемое произведение не является первым опытом написания текстов в жанре интерактивной литературы. С другой стороны, маркер «Первая интерактивная книга» может говорить либо о серийности, либо об открытости, незавершенности данного издания. Это предположение подтверждает открытая концовка литературного проекта: «Ни о чем не жалею. Разве только о том, что тайна Аркаима откроется, видимо, уже не нам. Но она обязательно откроется...» (с. 207). Таким образом, читатель вовлекается в игровое пространство произведения и может влиять на дальнейший ход развития событий, что является существенным фактором возможной незавершенности самой книги как части проекта.

Реализация рассмотренных приемов в контексте литературного проекта обусловлена концепцией игры в альтернативной реальности, реализующейся в пространстве интерактивной литературы. Данная жанровая разновидность предполагает реализацию принципа TINAG в соответствии с установкой на создание иллюзии реальности происходящих в книге событий. Авторами книги-проекта сознательно отбираются и моделируются приемы, создающие

пространство непрерывного псевдореалистичного и, что принципиально важно в рамках литературного коммерческого проекта, незавершаемого интерактивного взаимодействия субъекта и объекта литературного произведения. На основании анализа литературного проекта «Аркаим» можно заключить, что понятие *interactive fiction* воплотило в себе те принципы, которые впоследствии стали фундаментальными для характеристики информационной эпохи, связанной с распространением Интернета и появлением интерактивного телевидения и даже интерактивной литературы, что еще в XX в. было сложно предположить.

Интерактивная литература обладает совокупностью присущих ей характеристик, позволяющих классифицировать данную разновидность как отдельный, принципиально незавершенный вид произведений, изменяющий традиционные представления о коммуникативном взаимодействии читателя и автора в контексте литературного произведения либо литературного проекта, облаченного в литературную маску.

¹ Аркаим. Дневник пропавшего археолога : (Первая интерактивная книга). М., 2012. 208 с. Далее цитируется по этому изданию.

² Урусинов Д. С. Эволюция жанра «interactive fiction»: от нелинейного романа к текстовому квесту // Жанрологический сб. Вып. 1. Елец, 2004. С. 132—138.

³ Эштейн М. Н. Проективный словарь философии [Электронный ресурс] : Новые понятия и термины. № 20 : Противоирония как выход к новой серьезности. Гиперавторство: пишущих больше, чем живущих. URL: <http://www.topos.ru/article/2752>.

⁴ Аркаим. Дневник пропавшего археолога...

⁵ Там же.

⁶ Книжница Самарского староверия [Электронный ресурс]. URL: <http://samstar-biblio.ucoz.ru/load/78>.

⁷ Аркаим. Дневник пропавшего археолога...

⁸ Таинственная статуэтка [Электронный ресурс]. URL: <http://media-zavod.ru/articles/125901>.

⁹ Аркаим. Дневник пропавшего археолога...

¹⁰ Лабора И. Аркаим single [Электронный ресурс]. URL: <http://labora.bandcamp.com/track/single-2012>.

¹¹ Аркаим. Дневник пропавшего археолога...

3. ПОЭТИКА НЕЗАВЕРШЕННОГО

3.1. Семантико-символический потенциал многоточия

Господин Многоточие

*Замысел рассказа
С. Д. Кржижановского*

Все то, что я писал в те времена,
Сводилось неизбежно к многоточию...

Иосиф Бродский

Значение завершенности/незавершенности высказывания выражается в русском языке преимущественно средствами интонации — повышением и понижением тона. Основные тональные движения (восходящее и нисходящее) обычно связывают с фазовыми характеристиками текста: *восходящий тон указывает на незавершенность фразы или диалогического единства, а нисходящий — на их завершенность*¹. В письменной речи завершенность или незавершенность фразы выражается посредством пунктуационных знаков, которые имеют определенную специализацию. Так, например, точка служит показателем интонации завершенности, а вопросительный знак — интонации незавершенности. Однако в пунктуационной системе есть знак, которому может соответствовать как повышение, так и понижение основного тона, — это многоточие.

Ср.:

• Мистер и миссис Хедли стучали в дверь.

— Что за глупые шутки, дети! Нам пора ехать. Сейчас приедет мистер Макклин и...

И тут они услышали...

Р. Брэдли. Вельд

• А н н а. Я очень надеюсь на ваше понимание... Да, спасибо огромное, его имя Звонарев Григорий Александрович... да... Григорий Александрович... Когда? По моим расчетам он прибудет в Шереметьево минут через 40... Да, через 40 минут... Три раза с интервалом в пять минут... Огромное вам спасибо, концерт «Мартинком» вам очень признателен. Всего вам доброго.

А. Маринина. Брошенная кукла

В первом фрагменте многоточие соответствует восходящему тону, основная функция которого передать «ожидание продолжения»². В высказывании *Сейчас приедет мистер Макклин и...* ожидается продолжение ряда однородных предикатов после сочинительного союза *и*. В предложении *И тут они услышали...* незаконченность фразы обусловлена отсутствием обязательной объектной позиции после глагола восприятия. Оформляя незавершенное по форме высказывание, многоточие передает также и незавершенность денотативной стороны семантики предложения-высказывания.

Во втором фрагменте многоточие стоит в конце завершенного по форме высказывания, соответствуя нисходящему тону, и выступает как значимая оппозиция точке, обозначая пропущенные реплики телефонного разговора. Рассматривая многоточие в границах целого текста, а не отдельного высказывания, следует отметить, что и в этом фрагменте многоточие служит сигналом открытости, незавершенности текстовой ситуации, ее ментального плана.

Таким образом, многоточие, выполняя общую для всех пунктуационных знаков функцию графической организации и членения письменного текста, связано с категорией семантической незавершенности высказывания/текста, что и обуславливает специфику этого знака. Многоточие может носить предваряющий характер

(«пауза» в разворачивании предложения) либо завершать незаконченное или даже законченное предложение. Многоточие означает недоговоренность — либо семантическую, когда «предложение прерывается ранее, чем оно должно было бы закончиться, если бы все содержание мысли говорящего было облечено в словесную форму»³, либо формальную, когда предложение обрывается по разным причинам, связанным, в частности, с особенностями диалогической речи, с композиционными чертами письменного текста.

Многоточие значительно моложе, чем другие знаки препинания. Точка и запятая употреблялись еще в церковнославянских письменных памятниках XII в. (были заимствованы из греческого письма), многоточие же регулярно встречается в печатных изданиях лишь в конце XVIII в. Предполагают, что многоточие ввел в русскую пунктуацию Н. М. Карамзин⁴, однако указать точно, кому принадлежит инициатива употребления в русской письменности многоточия, до сих пор не представляется возможным.

В первой половине XVIII в. употребление стоящих рядом нескольких точек вызывало споры. В «Начальных правилах русской грамматики» 1828 г. Н. И. Греч в перечне знаков препинания не указывает многоточия, но в правилах, регулирующих употребление точки, фактически описывает и постановку многоточия, которое он называет «точками, поставленными сряду»⁵. Приблизительно в это же время Евграф Филомафитский в статье «О знаках препинания вообще и в особенности для российской словесности» предлагает отказаться от подобного знака: «Говорят и думают обыкновенно, что они [несколько точек] обозначают неоконченный смысл или то, чего не хотел сказать писатель и оставил на догадку читателей. Но у Тацита, Цицерона и младшего Плиния много находится таких случаев; однакож, кому дано разуметь сих писателей, тот понимает такие места и без нескольких точек...»⁶ Впервые объяснение правил употребления многоточия находим в «Грамматике» А. Х. Востокова (1831), который называет его «знаком пресекательным»: он ставится, когда речь бывает прервана: *Мне надлежало идти, но... я невольно остановился*⁷. Таким образом, уже в ранних трудах в ка-

честве главной функции многоточия отмечалась не грамматическая, а коммуникативная. В «Словаре литературных терминов» (1925) также утверждается, что «многоточие издавна употребляется в литературе, заменяя то, чего автор не может или не хочет сказать, но что предоставляет угадыванию»⁸.

Еще И. А. Бодуэн де Куртенэ указывал на то, что знаки препинания наделены гораздо большей энергией, чем просто расчленять речь, и разграничивал две категории знаков препинания: «1) Одни из них относятся только к морфологии писанной речи, т. е. к ее расчленению на все более мелкие части (точка, двоеточие, запятая, точка с запятой). 2) Другая категория знаков препинания, имея тоже отношение к морфологии или расчленяемости письменной речи, подчеркивает главным образом семасиологическую сторону, указывая на настроение говорящего или пишущего и на его отношение к содержанию письменно обнаруживаемого». И. А. Бодуэн де Куртенэ относил многоточие к «особого рода знакам препинания... когда что-то не доканчивается или подразумевается»⁹.

Специфика многоточия проявляется в его универсальности, которая обусловлена несколькими признаками.

Во-первых, сферой употребления знака. Пунктуацию обычно принято соотносить только со сферой предложения, между тем она распространяет свое действие и на текст¹⁰. Именно многоточию свойственна универсальность сферы употребления: оно употребляется при членении и предложения, и текста.

Во-вторых, позицией употребления знака. В каждой сфере выделяются специальные позиции знаков препинания: начало, середина, конец предложения/текста. Многоточие обладает также позиционной универсальностью, это единственный знак препинания, возможный во всех позициях.

Наконец, универсальность многоточия проявляется в способности выступать в сочетании с другими знаками препинания. Это один из немногих знаков, который обладает достаточно широким кругом сочетаемости с другими пунктуационными средствами.

Универсальный характер многоточия тем не менее не влияет на реализацию основной, самой существенной его функции — ука-

зания на смысловую незавершенность текстового фрагмента. Многоточие выступает как сам факт повествования, организации нарратива, т. е. оно обслуживает диктумный план текста. Приведем некоторые примеры.

...А еще, друг мой, произошло в моей жизни целое событие: в июне я ездил в деревню в провинцию (к одному из моих знакомых). Я, конечно, еще помню, что когда-то подобные поездки никак не могли считаться событиями.

Так начинается рассказ И. Бунина «Несрочная весна» — с многоочия в абсолютном начале текста.

Комиссар выпил кофе, побрился, потом позвонил Лапуэнту с просьбой приехать к нему на машине.

...Они снова ехали на бульвар Мальзерб.

Ж. Сименон. Мегрэ и г-н Шарль

Многоточие употреблено в начале предложения.

В начальной позиции семантика незаконченности осложнена указанием на то, что продолжается изложение, прерванное большой вставкой, или что события, описываемые в данном отрывке текста и в предшествующем ему, разделены длительным промежутком времени.

В начале предложения или абзаца многоточие ставится также для обозначения логического или содержательного разрыва в повествовании, резкого перехода от одной мысли к другой:

Он смотрел на гордую в посадке голову Ольги Николаевны, отягченную узлом волос, отвечал невпопад и вскоре, сославшись на усталость, ушел в отведенную ему комнату.

...И вот потянулись дни, сладостные и тоскливые.

М. Шолохов

Многоточие в этой позиции нередко служит для переключения с описательного плана текста на медитативный или наоборот:

Послышался звук, словно медленно закрылись громадные ворота величиной с небо — как будто тихо затворились райские врата. Раздался великий А-бумм... Я открыл глаза.

Более частотна для многоточия позиция конца предложения и даже абзаца:

Асбест рдел, змеился лазурными огоньками... Потом стал медленно бледнеть, блекнуть, приобретать светло-песочный цвет...

И. Бунин. Огонь пожирающий

И это было мое последнее посещение усадьбы. На другой день я уехал...

А теперь, как видишь, я опять в Москве. И прошло уже больше месяца, как я вернулся, но сильное и, главное, какое-то невыразимо странное впечатление, привезенное мною в Москву, не оставляет меня.

И. Бунин. Несрочная весна

Такое многоточие служит обозначением длящегося времени, оно может быть знаком, разрывающим линейное время на дискретные отрезки.

Кроме того, при «обрыве» предложения многоточие маркирует также неожиданный переход от одной мысли к другой:

— Да чтой-то, как будто и не серебряная... Ишь навертел.

Стараясь развязать шнурок и оборотясь к окну, к свету (окна у ней были заперты, несмотря на духоту), она на несколько секунд совсем его оставила и стала к нему задом.

Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание

Функцию разрыва в повествовании, резкого перехода от одной темы к другой равнозначно выполняют многоточия и начала, и конца абзаца. Ср.:

Он не помнил, почему они тогда поссорились. Шла кампания, которую Евгений называл «перетягивание каната».

... Евгений лег на землю, на душные душистые иголки, и, подложив ладони под затылок, стал смотреть в небо.

В. Токарева

Несчастный муж смотрел на всю эту работу с необыкновенной пристальностью. Потом, резко побледнев и приняв театрально-торжественный вид, отступил в сторону для приема того последнего рукопожатия, которое он, по французскому обычаю, должен был принять поочередно ото всех своих друзей. И, быстро и молча исполнив этот обычай, мы тотчас же почти разбежались в разные стороны, разлетелись по разным направлениям в вечеряющий, залитый уже зеленовато-золотистым солнцем океан Парижа...

Мой шофер, человек грузный и короткорукий, был пьян, его лицо было густо налито лиловой кровью. И теперь он мчался уже совсем бешено, и его автомобиль поминутно ревел на бегу с какой-то свирепой наглостью и угрозой.

И. Бунин. Огнь пожирающий

Авторы с помощью многоточия намечают паузу, помогающую переключить внимание читателя, но выбор позиции многоточия, как нам кажется, не является принципиальным и отражает лишь индивидуальные предпочтения того или иного писателя. К примеру, И. Бунин часто использует многоточие как сигнал разрыва событийного потока, но только в позиции конца высказывания/абзаца. В прозе и публицистике второй половины XX в. многоточие в указанной функции чаще встречается, по нашим наблюдениям, в позиции начала высказывания/абзаца.

Многоточие может завершать целый текст, являясь графическим знаком-сигналом возможности продолжения, но при этом — умолчания. Как пишет Ж. Вардзелашвили, это знак безмолвия, тишины, избыточности слов¹¹. Так заканчиваются рассказы И. Бунина 1930-х гг. «Свидание», «Письмо», «Петухи», «Марья», «Старуха», «Сестрица».

Иногда писатели не ограничиваются в конце текста многоточием и используют отточие, которое еще в большей степени подчеркивает незавершенность произведения. Так, например, оформлен

конец шестой (последней) части романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»:

Раскольников повторил свое показание
.

Многоточие употребляется и в позиции знака середины предложения, маркируя перерывы в высказывании, — многоточие «разрыва», «перерыва»¹². Под перерывами в простом предложении понимаются разнообразные явления, объединенные одним чисто внешним признаком — наличием такой задержки в процессе изложения мысли или выражения чувства, которая не связана с особенностями синтаксического строения предложения¹³. Внутри предложения многоточие передает затрудненность, прерывистый характер речи, выступая как натуралистический знак — знак иконического типа:

— Вещь... папиросочница... серебряная... посмотрите.

Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание

Многоточие — самый свободный, индивидуальный знак, и потому ему отдают предпочтение многие авторы художественных и публицистических произведений, т. е. тех текстов, которые должны привлечь и удерживать внимание адресата, воздействовать на эмоции читателя.

Антропоцентрическая парадигма новейшей лингвистики произвела известную смену ракурса анализа, когда объектом становится не внешняя, а внутренняя сторона знака, «свернутое» в этом знаке эмоциональное состояние человека говорящего. Многоточие в этом отношении представляет интерес в силу синтетического характера своего значения, способности обслуживать как диктумный, так и модусный план текста — организовывать определенную динамику действия и передавать ту или иную точку зрения на изображаемые события, коммуникативную установку пишущего. Многоточие содержит «нерасчленение модуса и фактума»¹⁴, что открывает широкие возможности для его полисемантической. Это знак необыкновенно емкий, способный передавать едва уловимые оттен-

ки значений, которые трудно (а порой невозможно) выразить словами; знак эмоционально-экспрессивный.

Многоточие может передавать широкий спектр эмоций и психологического состояния автора или персонажей:

- сильное волнение, остроту переживаний говорящего:

— Я не Катерины Ивановны теперь боюсь, — бормотал он в волнении, — и не того, что она мне волосы драть начнет. Что волосы!.. вздор волосы! Это я говорю! Оно даже и лучше, коли драть начнет, а я не того боюсь... я... глаз ее боюсь... да... глаз... Красных пятен на щеках тоже боюсь... и еще — ее дыхания боюсь...

Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание;

- трагическое оцепенение, безысходность горя:

Мы, с опущенными и обнаженными головами, последовали за носилками, видели, как быстро вдвинули ящик в нишу в той высокой стене, которая с трех сторон окружает крематорий, как затем эту нишу замуровали, запечатали...

И. Бунин. Огонь пожирающий

А за окном шелестят тополя:

«Нет на земле твоего короля...»

А. Ахматова

Наибольшими символическими возможностями обладает многоточие, стоящее внутри предложения. За счет многоточия семантика высказывания углубляется, так как концентрирует в себе авторские мысли, предполагаемые на месте многоточия; модус повествования с описания внешнего мира переключается на то, что происходит в душе говорящего.

Современная пунктуационная система отражает тенденции и изменения, происходящие в литературном языке и синтаксическом строе, в частности стремление к более расчлененному, актуализирующему тексту. Это проявляется и в новых функциях знаков препинания, и в изменении частотности их употребления. В современных художественных и публицистических текстах значительно

шире используется многоточие, а также углубляется его содержательная и эмоциональная сторона. Оно может передавать многозначительность сказанного, указывать на подтекст, мучительные поиски слова, может быть знаком противоречия, контрастов, алогизмов, может вводить неожиданные, неоправданные слова или фразы. Вот некоторые примеры:

— Я бежала здесь босая... По рынку Алькана... в другом детстве... А может, меня гнали на костер...

— Я... моя семья.. — сказала я, тыча себя в грудь указательным пальцем... — май фэмэлы ту... ту... Эспиноса!»

Д. Рубина. Воскресная месса в Толедо

Аэростат... в сумочке;

Награда... до старта.

Газета

В последнее время интерес исследователей к проблеме использования знаков препинания в авторском тексте усиливается, о чем свидетельствуют, в частности, кандидатские диссертации А. В. Канафьевой, Е. Н. Пронченко, И. П. Сафроновой, Е. Г. Хайловой, Б. Ю. Шавлуковой¹⁵, докторская диссертация Л. М. Кольцовой¹⁶. Тем не менее многие проблемы практики использования окказиональных знаков препинания еще остаются недоисследованными.

Функциональный потенциал многоточия, как и других знаков препинания, казалось бы, должен быть одинаков в разных жанрово-родовых формах. Однако один и тот же элемент, находясь в разных системах, может обретать, кроме основной семантики, дополнительные смысловые обертоны. Многоточие — знак п о п р е и м у щ е с т в у а в т о р с к и й, степень его кодификации ниже, чем у других знаков. Поэтому многоточие можно рассматривать и сквозь призму авторского идиостиля. А. Блок справедливо писал: «Душевный строй истинного поэта выражается всем, вплоть до знаков препинания»¹⁷. Важно выявить авторские предпочтения

в употреблении того или иного пунктуационного знака. На наш взгляд, определенные эвристические возможности открываются при анализе многоточия в диахронии, что позволяет увидеть характер изменения его семантики и прагматики. Поэтому мы обратимся как к классическим лирическим, эпическим и драматическим произведениям, так и к современным. Естественно, что авторы будут различаться не только по своему художественному уровню, но и по стилю, жанру, «душевному строю» и т. д. Нас в данном случае интересует прежде всего динамика интонационно-смыслового репертуара, который транслирует многоточие.

Обратимся вначале к классическому наследию и проанализируем функции многоточия в стихотворении А. С. Пушкина «...Вновь я посетил» (1836). Оно употреблено здесь трижды: один раз в самом его начале и дважды — в середине. Особое внимание привлекает начальная сильная текстовая позиция стихотворения:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных¹⁸

Как уже говорилось, многоточие, в отличие от других знаков препинания, может занимать любую позицию, однако более привычной является ситуация, когда многоточие завершает фразу или текст, а не начинает их, как у Пушкина. Показательно в данном случае дополнительное изобразительно-выразительное средство, акцентирующее значимость многоточия, — это форма первого стиха. Он представлен в форме второго полустихия, следующего за цезурой. Пушкин сразу дает два визуальных сигнала жанра «отрывка». В этом смысле «...Вновь я посетил» перекликается со стихотворением «Осень» (1833), принадлежность которого к жанру «отрывка» манифестируется самим автором. Таким образом, с точки зрения употребления многоточия эти тексты оказываются в отношении «обратной пропорциональности», зеркальности начала и конца. Последняя, двенадцатая, октава «Осени» завершается полустихием и рядами отточий:

Громада двинулась и рассекает волны.

XII

Плывет. Куда ж нам плыть?...

.....

Круговорот времени и неостановимость жизни — такова онтологическая проблема обоих стихотворений. Одним из важных знаков, структурирующих текст философских произведений, становится в одном случае начальное, в другом — завершающее многоточие.

Второе употребление многоточия в пушкинском стихотворении 1836 г. связано с другой импликатурой.

Вот холм лесистый, над которым часто
Я сиживал недвижим — и глядел
На озеро, вспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...
Меж нив золотых и пажитей зеленых
Оно синее стелется широко;
Через его неведомые воды
Плывет рыбак и тянет за собой
Убогий невод. По берегам отлогим
Рассеяны деревни — там за ними
Скривилась мельница, насилиу крылья
Ворочая при ветре...
На границе

Будь перед нами не лирический, а драматический текст, на месте второго многоточия, оканчивающего стих (*Иные берега, иные волны*), была бы вполне уместна авторская ремарка — «пауза». Многоточие может выполнять функции как ретардации, так и ускорения. В данном случае это, безусловно, знак замедления темпа чтения и даже временной приостановки его. На лексическом уровне смысловую поддержку ретардации оказывает выражение *сиживал недвижим, вспоминая*, передающее неодно-

кратность ситуации, а также внешней статичности лирического субъекта при одновременном внутреннем его напряжении и динамичности. Пушкин с помощью многоточия программирует темп чтения стихотворения, а также указывает вектор для читательских ассоциаций. Многоточие становится аллюзивным знаком, с помощью которого достигается объединение лирического субъекта и читателя. Точнее, возвышение читателя до автора. Пресуппозиция связана с их знанием о ссыльных годах поэта и того, что было в этот период времени.

Третье употребление многоточия в стихотворении представляет еще одно виртуозное использование Пушкиным анализируемого знака. В данном случае семантический и символический потенциал многоточия проявляет и поддерживает слово, начинающее новую смысловую часть — *На границе*. Многоточие *о т г р а н и ч и в а е т* текст, сосредоточенный на передаче плана прошлого, от текста, главным содержанием которого является будущее. Концентрированным выражением темы будущего является мотив памяти потомков. Последним логически ударным словом в стихотворении оказывается *вспомынет*.

Одна из принципиальных особенностей функционирования многоточия в классических лирических произведениях связана с нотацией устной речи, ее переводом в речь письменную и обратно — из письменной в устную форму. В анализируемом стихотворении за каждым употреблением многоточия стоит определенная интонаема. В свое время Л. В. Щерба в «Опытах лингвистического толкования стихотворений», разбирая «Воспоминание» Пушкина, выступал против употребления двоеточия после шестого стиха. Показательна аргументация ученого, предлагавшего интонационно передать это двоеточие: «Сомневающиеся пусть попробуют его прочесть (ведь каждый знак имеет определенное фонетическое значение), и они убедятся в абсолютной фальши этого бумажного двоеточия»¹⁹. Сказанное справедливо именно для классической литературы, и в первую очередь для лирики, рассчитанной на чтение вслух. Экскламационная функция знаков препинания, связанная

с их ориентированностью на произношение текста, постепенно понижается, и в авангардной литературе происходит «в е л и к о е о н е м е н и е». Хотя и здесь, конечно, можно найти примеры противоположного характера. Самый яркий из них — «говорной», «трибунный» стих Маяковского. Не только двоеточие, но и другие знаки препинания все больше оказываются «бумажными». Текст переводится на немой регистр восприятия, и это открывает перед пунктуационными знаками новые смысловые возможности.

В качестве примера современного использования многоточия в лирике приведем стихотворение Генриха Сапгира:

ВОЙНА БУДУЩЕГО

Взрыв!..

...

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Жив!?!²⁰

Поиск нового стихотворного языка и новых выразительных средств обусловил окказиональную пунктуацию в тексте. Вначале проанализируем композицию этого произведения. Несмотря на его предельную лапидарность, в нем можно выделить четыре части: заглавие, начальное «слово-фразу», пустотный текст, переданный с помощью отточий и многоточий, и завершающее «слово-фразу». Адекватное понимание данного стихотворения возможно только при визуальном его восприятии. Ср. с «видеомами» Андрея Вознесенского, визуальной поэзией Дмитрия Александровича Пригова и др.

Заглавие стихотворения Г. Сапгира задает читателю два вектора для ассоциаций. Ассоциативный потенциал слова «война» связан с деструктивным, разрушительным и гибельным началом. Следующее затем слово («будущего») определяет темпоральную структуру художественного мира стихотворения, установку на креативное, свободное воображение автора, вольного представить свою картину будущей войны.

Первая часть стихотворения выражена экспрессивом, в котором концентрированно выражена суть войны — *Взрыв!..* Создается образ мира, сведенный к тотальному разрушению. Девербатив передает сему действия, динамики. Антитетичная статика, «картинность» этой части создается синтаксическими средствами, с помощью формы назывного предложения. Задав с помощью заглавия и начальной фразы основные параметры ассоциативного поля, автор далее предоставляет свободу читательскому воображению с помощью графических и пунктуационных знаков. Начальный стих «Взрыв!..» заканчивается контаминированным знаком — восклицательным и многоточием, второй компонент оказывается продолжением первого и потому выполняет по преимуществу функцию эмоционально-экспрессивную, усилительную. Во втором стихе, состоящем из одного знака, многоточие фактически становится, так сказать, «нулевым эвфемизмом», замещающим вербальное описание страшной картины, наступившей после тотального взрыва. Экпликацией скрытого смысла стихотворения «Война будущего» можно признать заглавие поэмы Игоря Холина, друга и учителя Генриха Сапгира, — «Умер земной шар». Кроме того, многоточие выполняет изобразительную и эллиптическую функции. Нулевая лексическая форма не означает семантической пустоты. Наоборот, с ее помощью рождается целый веер потенциальных читательских ассоциаций. То, что должно последовать после тотального взрыва, слишком страшно, поэтому автор, говоря словами М. М. Бахтина, «облекается в молчание» и предоставляет право читателю самому домысливать картину. Многоточие становится знаком апелляции автора к творческой активности реципиента.

Стихи с третьего по одиннадцатый состоят из отточий. В отличие от многоточия, отточие не является пунктуационным знаком. Вспомним ряды отточий в «пропущенных» строфах «Евгения Онегина» (например, строфы XIII—XIV первой главы романа). Отточия связаны с функцией потенцирования текста, придания ему условно-сослагательной модальности, перенесения центра тяжести с объективного начала на субъективное. Отточия должны спровоцировать возможные читательские ассоциации. Они передают визуальную репрезентацию семантической структуры стихотворения. Заместительная функция отточий проявляется в двенадцатом стихе Сапгира, который состоит уже из многоточия, тем самым как бы завершая тот условный «текстовый» фрагмент, который представляли ряды отточий. Тринадцатый стих — отточия, а следующие за ним четырнадцатый, пятнадцатый и шестнадцатый стихи снова замещены многоточиями.

Завершается стихотворение экспрессивом *Жив!?!* с окказиональной пунктограммой. Важна очередность составляющих ее знаков: вопросительный знак поставлен в окружении восклицательных. Фактически в этом стихе слиты воедино три высказывания с разными интонациями. Первый знак передает эмоцию радости. Второй знак передает чувство удивления, отсылая к форме риторического вопроса, обращенного лирическим субъектом к себе самому. Тем самым создается образ единственного выжившего после тотального взрыва. Третий знак, избыточный с точки зрения пунктуационной нормы, объединяет и усиливает семантику предыдущих двух знаков.

Важнейшей скрепой, не дающей стихотворению распасться на части, является рифма *Взрыв – Жив*.

Массимо Маурицио, современный итальянский исследователь, пишет о произведениях вроде «Войны будущего»:

Отсутствие текста при наличии графических знаков — прием, активно используемый Г. Сапгиром, близким другом Холина, оказавшим на него немалое влияние. Мы назвали этот прием «полупустотным текстом» вслед за общепринятым в литературоведении

понятием «пустотного» произведения. Полупустотный текст — переходная форма к нулевой композиции (пустотному тексту). В нем фигурирует словесная структура, но она сопровождается в большей или меньшей степени визуальными или пустотными (нулевыми) элементами. Подобный писательский метод сам по себе свидетельствует о невозможности полного, исчерпывающего высказывания обычными средствами и является новым подходом к литературе. В этом смысле в полупустотном тексте можно усмотреть метапоэтический дискурс²¹.

В этом интересном и глубоком наблюдении вызывает возражение лишь трактовка «пустотных элементов». Будучи включенными в семантическую структуру стихотворения, они неизбежно наполняются определенным смыслом. Другое дело, что степень этой определенности принципиально иная, чем в случае, если бы вместо визуальных репрезентантов текста он был дан непосредственно. Компенсатором «полупустотности» стихотворения оказывается тщательно прописанный его «пунктуационный сценарий» (выражение Л. М. Кольцовой)²². Инкорпорированный в лексическую структуру, он превращает значение «пустотных элементов», кажущееся нулевым, в значение вероятностное, возникающее на основе ассоциаций. «Пунктуационный сценарий» создает эффект метапоэтической структуры, «текста в тексте», которые выражены по-разному: один текст создается традиционными лексико-грамматическими средствами, а другой — невербальными средствами графики и пунктуации. Один текст оказывается реальным, а другой (вписанный в него) гипотетическим.

В прозаическом тексте, как и в стихотворном, многоточие за историю своего существования также изменило свой функциональный потенциал. В раннем юмористическом рассказе А. П. Чехова «Забыл!» (1882) насчитывается более ста тридцати употреблений многоточия на текстовом пространстве в четыре страницы.

Сюжет рассказа незамысловат: «Когда-то ловкий поручик, танцор и волокита, а ныне толстенький, коротенький и уже дважды разбитый параличом помещик Иван Прохорыч Гауптвахтов, утом-

ленный и замученный жениными покупками, зашел в музыкальный магазин купить нот»²³. Все содержание произведения — это описание попыток героя вспомнить, какое же произведение заказала ему дочь. В конце концов выясняется, что это ноты второй рапсодии Ф. Листа.

Многоточия употреблены в речи действующих лиц (Гауптвахтова и приказчика) и в речи безличного повествователя.

Прежде всего стоит отметить, что многоточие — одна из ярких красок, с помощью которой создается речевой портрет персонажа.

— Что прикажете-с?

— Позвольте мне-с... Жарко! Климат такой, что ничего не поде-
лаешь! Позвольте мне-е... Мм... Позвольте... Забыл!!

Антону Чехову во время написания этого рассказа двадцать два года, он студент медицинского факультета. Речь своего героя будущий врач строит с учетом собранного и представленного читателю анамнеза: соматических особенностей (*толстенький, коротенький*); перенесенных заболеваний (*дважды разбитый параличом* — иначе говоря, перенесший инсульт); физического состояния пациента на момент его осмотра (*утомленный и замученный*). Речь героя, обусловленная его физическим и эмоциональным состоянием, должна производить впечатление замедленной, с остановками, запинками, незавершенной в смысловом отношении. Показательна вариация инициальной реплики героя: *Позвольте мне-с...*, и затем: *Позвольте мне-е... Мм... Позвольте...* Первый раз герой соблюдает вежливость, используя в своей речи словоерс. Во втором случае эта частица заменяется на знак эмпазы (графически переданное удлинение конечного гласного), которая характеризует состояние героя. Третье употребление реплики-инициала ограничено от второго употреблением паузой хэзитации: *Мм...* Добавочное изобразительно-выразительное значение этой паузы — имитация спонтанной речи героя. Третье употребление редуцировано до одного слова *Позвольте...* Таким образом, первый блок речи героя задает модель употребления многоточия героя на всем последующем текс-

товом пространстве. Суть этой модели связана с операциями варьирования и редуцирования. Троекратный повтор не только фольклорная традиция, но и комедийная, цирковая. Ср. в «Горе от ума»: «Упал вдругорядь — смех сильнее».

С образом немца-приказчика связана другая проблема — «заражения» человека чужой речевой манерой. Первый раз герой твердо говорит клиенту: *Припомните-с!* Во второй раз интонация приказчика меняется: *Припомните-с...* Смена одной пунктограммы на другую свидетельствует о подспудно назревающих изменениях в речи персонажа. Через какое-то время немец-приказчик, переключившийся на волну собеседника, как будто бы забывает не только о своей нормальной приказчичьей речи, но и о грамматике русской речи вообще. Ему не хватает самых простых слов: *Снойте... oder... oder... или посвистайте!..* Многоточия передают здесь речь почти что заикающуюся. Интересно, что «заражение» чужой речевой манерой происходит в обоих направлениях — как от Гауптвахтова к приказчику, так и наоборот. В поисках общей апперцептивной базы, которая бы помогла разрешить проблему идентификации искомых нот, Гауптвахтов переходит на псевдонемецкую речь, переданную кириллицей:

После обеда спрашиваю я у одного господина, тоже немчуры, как сказать по-немецки «Покорнейше вас благодарю за хлеб, за соль»? А он мне и говорит... и говорит... Позвольте-с... И говорит: «Их либе дих фон ганцен герцен!»

Многоточие в речевой зоне безличного повествователя рассказа функционально отличается от многоточия в речи героев. Объяснение этому — в эстетической природе безличного повествователя. Он не персонаж, а субъект сознания и субъект речи, точнее, «голос» (по М. М. Бахтину). В рассказе он передает размышления Гауптвахтова, рисующего мысленно картину своего приезда к семейству:

Задумался он о том, как приедет он домой, как выскочат к нему навстречу жена, дочь, детишки... Жена осмолит покупки, ругнет его, назовет каким-нибудь животным, ослом или быком...

Все последующие фразы повествователя оканчиваются тоже многоточием. С точки зрения формально-грамматической здесь речевая зона повествователя, но эмоционально-экспрессивный строй речи, безусловно, связан с персонажем. Многоточие способствует конвергенции в плане нарративности — повествователя, героя и причастного к их сознаниям читателя, а в речевом аспекте — просодики устной речи с нотацией письменной речи. Форма несобственно-прямой речи позволяет выдержать интонационное единство юмористического рассказа, а также способствует компрессии текста. Не последнюю роль в этом играет многоточие, которое становится знаком фабульного эллипсиса.

Завершается рассказ тем, что искомые ноты определены — меняется и речевая манера героя. Он становится полноценным покупателем с нормальной речью, восстанавливает свою речевую норму и приказчик-немец. На его вопрос о том, какую версию рапсодии Листа хочет клиент, Гауптвахтов, прошедший процесс «речевой реинкарнации», правильно и без запинок отвечает:

Какую-нибудь! Лишь бы номер второй, Лист! Бедовый этот Лист! То-то-ти-то... Ха-ха-ха! Насилу вспомнил! Точно так!

Последнее употребление многоточия после имитативного напевания начала рапсодии Листа звучит как музыкальный победный финал рассказа.

Продолжая разговор о жанре отрывка, обратимся к его современному изводу в прозе. Линор Горалик создала цикл миниатюр, который называется «Говорит». Это стилизация отрывков из якобы необработанных телефонных разговоров, точнее, имитация отрывка из монолога одного из собеседников. Все тексты начинаются с многоточия, создавая эффект внезапного подключения читателя-слушателя к чужому разговору. Приведем пример одной из миниатюр:

...И по два часа пытается со мной разговаривать. А у меня нет сил на него, *ну нет*. А он просто тянет разговор, *ну, понятно*. И так *каждый вечер, каждый вечер* он звонит, а мне *ну не о чем* с ним

говорить, а ему *ну прямо* необходимо, *понимаешь?* И я как-то понимаю, *да*, но сил *же* нет... И вот он вчера звонит и говорит: «Ну ты как?» *А я такая* никакая, спать хочу, и говорю ему: «Болею, хочу пойти лечь». *А он* спрашивает: «Что у тебя болит?» Я говорю просто так: «Да все». И тут он говорит: «Ну хочешь, я подую везде?» И тут меня как повело...²⁴

Инициальное и финальное многоточия в данном тексте связаны с разными субъектными сферами. В первом случае за многоточием стоит автор, подающий читателю визуальный сигнал отрывка. Дополнительным средством апелляции к этому жанру является грамматическая и смысловая неполнота первой фразы, которая вообще не требует восстановления и оказывается необходимой и достаточной. Завершающее произведение многоточие связано уже не столько с авторским сознанием, сколько с сознанием героини, и передает ее субъективное состояние неопределенности, смутности чувств, нежелания договаривать все до конца. Кроме того, многоточие здесь еще и знак временной протяженности разговора героини со своей собеседницей. Если героиня по два часа способна выслушивать «попытки разговора» с героем, то, по логике вещей, и представленный разговор выходит далеко за рамки фрагмента. Таким образом, конечное многоточие выполняет функции эмоционально-экспрессивную и эллиптическую. Многоточие внутри текста отмечает точку перехода от одного временного плана (всегда, как обычно) к другому (однажды).

В отличие от произведений Линор Горалик, про миниатюры Генриха Сапгира нельзя сказать, что они написаны в жанре отрывка или фрагмента, хотя редукция текста достигает здесь едва ли не крайних форм. Скорее, это философские притчи, в которых автор не только ставит какие-то онтологические проблемы, но одновременно испытывает пределы компрессии текста. Когда-то подобные литературные опыты предпринимал С. Д. Кржижановский, определяя свои жанрово-редукционистские опыты с помощью окказионализма — «нувелета». Г. Сапгир не пытается изобрести для своих произведений какое-то новое определение, предпочитая

выражение «очень коротенькие рассказы». Проанализируем один такой рассказ — «Имена»:

...подходя к родильному дому: «...император Адриан. Софья умерла на могиле своих дочерей с горя... Нет, не хочу, чтобы дочку мою обезглавили... все равно плохая примета».

— Ну, и как же, Наталья Андреевна?

— Иногда называет меня Верой, иногда Надеждой, чаще всего — Любой, Любовью. И глаза такие виноватые. Да я привыкла, отец все же²⁵.

Рассказ-миниатюра представляет собой диалог с пропущенными звеньями, отмеченными многоточием. Семантическая плотность такого текста максимальна. Пресуппозиция рассказа связана с историей христианских святых Веры, Надежды, Любви и матери их Софьи. Известно, что они жили в Риме в царствование императора Адриана (117—138) и пострадали за свою веру. В функции текстовой инициали выступает фрагмент завершающей ремарки повествователя, маркирующей время и место событий — родильный дом когда-то в прошлом. Правда, какое-то время остается непонятным, кто говорит, *подходя к родильному дому*. Ответ отыскивается лишь при дочитывании миниатюры до конца. Это главный герой, который определяется лишь в финале произведения. В минимальном текстовом объеме, стихотворном или прозаическом, особую значимость приобретают просодические элементы. Слово *отец* выделено не только логическим ударением, но и с помощью усиительной частицы: *отец все же*.

Одно из условий адекватного понимания миниатюр Г. Сапгира — их повторное реверсивное чтение. Оно отличается от чтения первичного, которое является последовательным, сукцессивным процессом. Реверсивное чтение избирательно и допускает перечтение текста в произвольном порядке лишь тех звеньев повествовательной цепи, которые были неясны реципиенту при первичном чтении. Места наиболее вероятного возвращения читательского взгляда как раз и маркируют многоточия в первой части произведения.

При реверсивном (возвратном) чтении становится ясно, что миниатюра состоит из двух разговоров, разделенных довольно значительным временным промежутком. В первой части отец героини, которую зовут *Наталья Андреевна*, является еще молодым, у него родилась дочка, и он аргументирует в споре с каким-то собеседником свой отказ дать новорожденной имя одной из христианских священныхмучениц. При этом то, что было когда-то в прошлом, передается как бы сквозь дымку, когда забылись многие детали и подробности разговора. Эту изобразительную функцию также призваны передать многоточия.

Второй разговор происходит уже в другое время. От ретроспекции автор переходит к интроспекции. Дочка выросла и стала Натальей Андреевной, отец постарел и, видимо, ослабел рассудком. Вопрос собеседника героини носит самый общий характер (*Ну, и как же, Наталья Андреевна?*), и только сама ситуация разговора, общий контекст и полученный ответ проясняют его смысловую направленность. Очевидно, что по прошествии времени отец, называющий свою взрослую дочь отвергнутыми когда-то именами христианских святых, чувствует свою вину за то, что жизнь его дочери сложилась не так, как хотелось бы. Ведь имя — это судьба человека. Акцентирование имени (в том числе и с помощью повтора-варьирования) — *Любой, Любовью* — имплицитно, косвенно передает чувство отца к дочери. Таким образом, имплицитный смысл миниатюры Генриха Сапгира — предельно сжатая и редуцированная притча о несчастливой жизни двух людей — отца и дочери.

Многоточие в пьесах в подавляющем большинстве случаев сопровождает речь героев и очень редко проникает в текст авторских ремарок. Если посмотреть на эту проблему в диахроническом аспекте, то легко заметить постепенно нарастающую экспансию многоточия в речь персонажей. Для наглядности приведем небольшие статистические данные. Для сравнения возьмем «Грозу» и «Бесприданницу» А. Н. Островского и «Три сестры» А. П. Чехова. В речи Катерины Кабановой многоточие встречается 39 раз на протяжении пьесы, в речи Ларисы — 48 раз, тогда как в речи чеховских

героинь этот показатель оказывается намного выше: в речи Ольги 67 употреблений многоточия, Ирины — 64, а Маши — 82, т. е. в сумме превышает двести употреблений. Если же посчитать все многоточия, то их число приблизится к тысяче. Однако гораздо важнее констатации увеличения количества употреблений знака раскрыть его смысловое и символическое наполнение в текстах драматургии.

Разберем фрагмент из «Грозы». Это монолог Катерины, завершающий второе действие. Героиня получила ключ от Варвары и, держа его в руках, размышляет о своей судьбе:

Он руки-то жжет, точно уголь. (*Подумав.*) Вот так-то и гибнет наша сестра-то. <...> Долго ли в беду попасть! А там и плачься всю жизнь, мучайся; неволя-то еще горчее покажется. (*Молчание.*) А горька неволя, ох, как горька!

Кабы не свекровь!.. Сокрушила она меня... от нее мне и дом-то опостылел; стены-то даже противны. (*Задумчиво смотрит на ключ.*)²⁶

Повышенный эмоциональный настрой героини передают многочисленные восклицательные знаки. Ремарки, связанные с паузами в речи героини, следуют после точки. Многоточия же связаны с экскламационной функцией и являются заместителями возможных ремарок. На их месте вполне можно представить замечания вроде таких, как «с болью». Нарастание чувства героини и отражающая их фраза *Сокрушила она меня* могла бы сопровождаться ремаркой «с горечью». Итак, одна из особенностей нотации речи героя в пьесах А. Н. Островского заключается в эквивалентности многоточия и авторской ремарки.

Еще одна заметная особенность идиостилювого употребления многоточия А. Н. Островским заключается в неравномерности употребления писателем этого знака. В кульминационных монологах героинь число употреблений резко возрастает. Реплики Катерины в этом случае завершаются многоточием 16 раз, а Ларисы — 18 раз. Это свидетельство эмоциональной напряженности речи героини.

Если искать ближайших «родственников» многоточия среди пунктуационных знаков, то им, вероятно, следует признать тире. Интересное свидетельство сохранилось в мемуарах Л. Я. Гинзбург: «Л. В. Щерба рассказал, что Бодуэн де Куртенэ вычеркивал в работах своих учеников тире, которое он называл “дамским знаком”. Вслед за Бодуэном Щерба полагает, что тире, равно как подчеркивания (в печати курсив), попали в литературу из эмоциональных форм: письма, дневника. <...> Корн. Ив. Чуковский дал мне как-то менее уничижительное толкование этому пристрастию [ставить тире]: “Тире — знак нервный, знак девятнадцатого века. Невозможно вообразить прозу восемнадцатого века, избыточную тире”»²⁷. Нервность речи героинь А. Н. Островского адекватно передается «нервными знаками» — тире и многоточием. Дополнительным средством усиления эмоциональности служит контаминирование многоточия с восклицательным знаком.

По сравнению с А. Н. Островским А. П. Чехов безмерно расширил функциональный потенциал многоточия. Причина этого расширения заключается в природе чеховских пьес, особенно последних. Здесь уместно вспомнить формулировку Иннокентия Анненского, который назвал «Три сестры» «драмой настроения», что позволило ему сблизить эту пьесу с лирическим произведением: «Лирик, а не драматург смотрит на нас из-за последней группы трех сестер. Точно чья-то душа стоит перед загадкой... Перед Москвой...»²⁸ Показательно, что в критическом эссе Анненский использует многоточие не только от себя, но и как бы стилизуя чеховскую манеру. Пунктограмма суммарно-символически передает эмоциональную суть чеховской драмы.

В современной экспериментальной драматургии функционально многоточие становится у н и в е р с а л ь н ы м з н а к о м, который транслирует самые разные эмоциональные оттенки. Приведем целиком текст миниатюры современного автора Алексея Николаенко «Вернисаж — 2»:

Действующие лица: Ц е н и т е л ь, Х у д о ж н и к

Большая темная зала. Вспыхивает свет.

На пороге стоят Ц е н и т е л ь и Х у д о ж н и к.

Х у д о ж н и к (*немного волнуясь*). Вот... это моя самая последняя экспозиция...

Ц е н и т е л ь (*недобро сощурив глаз, смотрит на стену с картинами*). Хм-м...

Х у д о ж н и к (*вздрагивает*). Что такое?

Ц е н и т е л ь (*медленно идет вдоль стены с картинами*). Мммм... Да-а... А вот тут можно было бы и погуще положить...

Х у д о ж н и к (*испуганно*). Где?

Ц е н и т е л ь (*неопределенно тычет куда-то*). Да вон там... И там вон тоже...

Х у д о ж н и к (*нервно глотает*). Ну, а в общем-то? В общем-то как?

Ц е н и т е л ь (*чешет затылок*). Да в общем-то, может, и ничего... Хотя... Знаешь, я лучше бы сделал. Местами просто никуда не годится.

Х у д о ж н и к (*опускает голову*). Я понимаю, конечно...

Ц е н и т е л ь (*усмехается*). Понимаешь! А если понимаешь, так чего ж не сделал как надо?

Х у д о ж н и к (*понура*). Ну... Кто ж знает, как надо... И потом, в классических традициях я не так уж силен...

Ц е н и т е л ь (*машет рукой*). «Не силен!» Простых вещей сделать не можешь! Вот смотри, что это? (*тычет куда-то в стену рядом с небольшой картиной*).

Х у д о ж н и к (*близоруко щурясь, наклоняется вслед за пальцем*). Где? (*Удивленно распрямляется*). Так это ж... трещинка в стенке...

Ц е н и т е л ь (*грозно*). Вот именно! Трещина! А нормально забеливать никак нельзя было?

Х у д о ж н и к (*растерянно*). Так это... так я...

Ц е н и т е л ь (*переходит к следующей, самой большой картине*). А это что?! Кто ж так делает? Как?...

Х у д о ж н и к (*непонимающе*). Как?...

Ц е н и т е л ь (*презрительно морщась*). Кто так грунтовку кладет!? Стена вся белая, а пятно-то желтое во-он какое! Даже картина не закрывает! Срам!

Х у д о ж н и к (*ошарашенно*). Э-э-э...

Ц е н и т е л ь (*подпрыгивает*). О! А это что? (*Тычет куда-то в угол*). Вообще все разошлось! Да руки оторвать тебе! (*неприязненно смотрит на Художника*).

Х у д о ж н и к (*обалдело*). Понимаете... Это не я стены белил, это так было... И потом... Я вообще-то не стены приглашал вас посмотреть, а полотна...

Ц е н и т е л ь (*смягчается*). Не ты белил? А, ну тогда ладно, тогда прощается. Но хоть как художник ты мог бы проследить? (*снова глядит на самую большую картину*). Нет, тоже ерунда какая-то! Смотри, картинка-то вся зеленая, а рама вокруг в красноту отдает! Ну?! Куда такое годится? Не-со-че-та-емость!

Х у д о ж н и к (*с возвращающимся ехидством*). Вы так полагаете?

Ц е н и т е л ь (*свирипает*). Что ты меня подь...ваешь? А? Да кто ты такой?! Я маляр в третьем поколении, я у полгорода стены перебелил! Я про что такое дизайн в сто раз лучше тебя все знаю! Художник он... Снимай все к едрене бабушке и не позорься! (*Плюет на пол, поворачивается и уходит*).

Х у д о ж н и к (*глядит ему вслед, потом поднимает стоящий в углу горшок с краской и со всего размаху кидает в стену рядом с дверью. По белой стене медленно и красиво ползет большое темно-коричневое пятно*). Ого! Однако... сочетаемость!

Занавес²⁹

Многоточие в миниатюре А. Николаенко следует прочитывать в паре с инициальными ремарками. В каждом случае многоточие оказывается нагруженным разным эмоционально-экспрессивным смыслом. Диапазон настроений, переживаемых художником, достаточно широк. Ремарка указывает на оттенки настроения героя.

Таким образом, можно констатировать усиление эстетической функции многоточия. Каждый последующий век представляется все более динамичным, эмоционально насыщенным, «нервным». Возросшая эмоциональность и транслируется с помощью многоточия. Некогда периферийный знак в современной литературе действительно превратился в «госпоина Многоточие».

¹ Кодзасов С. В. Фазовая символика тона // Логический анализ языка : Семантика начала и конца / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М., 2002. С. 310—320.

- ² Брызгунова Е. А. Ответы на анкету «Об основах теории интонации» // Пробл. фонетики. М., 1993. Вып. 1.
- ³ Шапиро А. Б. Основы русской пунктуации. М., 1955. С. 211.
- ⁴ См.: Осипов Б. И. Учителю об истории русского письма. Омск, 1999.
- ⁵ Греч Н. И. Начальные правила русской грамматики. СПб., 1842.
- ⁶ Филомафитский Е. О знаках препинания вообще и в особенности для российской словесности // Тр. Общества любителей российской словесности. Ч. 2. М., 1822. С. 72—134.
- ⁷ Востоков А. Х. Русская грамматика. СПб., 1848.
- ⁸ Дынник В. Знаки препинания [Электронный ресурс] // Слов. лит. терминов. Т. 1. 1925. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-2692.htm>.
- ⁹ Бодуэн де Куртене И. А. Избранные труды по общему языкознанию. М., 1962. С. 238—239.
- ¹⁰ Пеньковский А. Б., Шварцкопф Б. С. Опыт описания русской пунктуации как функциональной системы // Современ. рус. пунктуация. М., 1979.
- ¹¹ Вардзелашвили Ж. Что может высказать молчание? Или два предела речи // Вербальные коммуникативные технологии : материалы междунар. науч. конф. Тбилиси, 2008.
- ¹² Шварцкопф Б. С. Современная русская пунктуация: система и ее функционирование. М., 1988.
- ¹³ См.: Шапиро А. Б. Основы русской пунктуации. М., 1955. С. 141.
- ¹⁴ Арутюнова Н. Д. О синтаксических разновидностях прозы : сб. науч. тр. МПН ИЯ им. М. Тореза. М., 1973. Вып. 73.
- ¹⁵ См., например: Канафьева А. В. Функции авторской пунктуации в художественном тексте: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01. М., 2000; Сафронова И. П. Эстетические функции пунктуации в поэзии Марины Цветаевой (на материале циклов «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину») : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Ижевск, 2004; Хайлова Е. Г. Пунктуация стихотворений И. Ф. Анненского : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. М., 2005 ; Шавлукова Б. Ю. Знаковые качества пунктуации в текстах художественного и научного регистров: «авторская» пунктуация : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Махачкала, 2008.
- ¹⁶ Кольцова Л. М. Художественный текст через призму авторской пунктуации : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Воронеж, 2007.
- ¹⁷ Блок А. А. Судьба Аполлона Григорьева // Собр. соч. : в 8 т. Т. 5. М. ; Л., 1962. С. 515.
- ¹⁸ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 17 т. Т. 3, кн. 1. М., 1995. С. 399—400.
- ¹⁹ Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 32.
- ²⁰ Canzup Г. В. Избранное. М. ; Париж ; Нью-Йорк, 1993. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/sappgir1.html#1>.

²¹ *Маурицио Массимо*. Незавершенность как законченное и окончательное в поэме И. Холина «Умер земной шар» // Polilog. 2008. № 1. URL: <http://polylogue.polutona.ru/>.

²² *Кольцова Л. М.* К теории уровневой пунктуации // Русский язык вчера, сегодня, завтра : материалы Всерос. конф., посвящ. 40-летию каф. рус. яз. и 75-летию со дня рождения И. П. Распопова. Воронеж, 2000. С. 93—96.

²³ *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений : в 18 т. Т. 1. М., 1983. С. 126—129.

²⁴ *Горалик Линор*. Авторник // Альманах лит. клуба. Сезон 2003/04 г. Вып. 1 (13). М. ; Тверь, 2004. URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/avtornik13/goralik.html>.

²⁵ *Сапгир Г.* Летящий и спящий [Электронный ресурс] : рассказы в прозе и стихах М., 1997. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/sapgir18/lr-kr-03.html#5>.

²⁶ *Островский А. Н.* Избранные пьесы : в 2 т. Т. 1. М., 1972. С. 259.

²⁷ *Гинзбург Л. Я.* О старом и новом : статьи и очерки. Л., 1982. С. 357—358.

²⁸ *Анненский Ин.* Книги отражений. М., 1979. С. 87. (Сер. Лит. памятники.)

²⁹ *Николаенко А.* Вернисаж — 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://xvideostudio.narod.ru/texts/vern2.html>.

3.2. Статистическая динамика многоточия: Позавчера... Вчера... Сегодня...

Когда говорят о незавершенности, незаконченности как концептуальном феномене, хочется найти формальную опору в виде единиц языка, которые могут считаться выразителями этого феномена в художественном произведении. Можно предположить, что на лексическом уровне такими показателями являются слова семантической группы «незавершенное/завершенное». Типичное воплощение завершенности — само слово *конец*, которым авторы иногда завершают свой текст (или в этом им иногда помогают редакторы). С точки зрения синтаксиса символами незавершенности можно считать, например, эллиптические и усеченные предложения, а с точки зрения стилистики — риторические вопросы. На уровне композиции — то, что называется «открытым» концом или финалом.

Однако наиболее формальным и самым очевидным пунктуационным символом незавершенности является многоточие. Напомним, что по правилам русской пунктуации многоточие ставится «при незаконченности высказывания, недоговоренности, указании на возможность продолжения перечисления в конце предложения»¹. Кроме того, «внутри предложения многоточие ставится в следующих случаях (обычно в художественных текстах): а) для передачи прерывистого характера речи...; б) для передачи затрудненности речи... Многоточие внутри предложения может указывать на несовместимость значений слов, на необычность, алогичность их сочетания»². Несмотря на такую функциональную разноплановость, многоточие стало ярким показателем незавершенности смысла, риторической ситуации молчания или особого эмоционального и интеллектуального состояния персонажа. При этом функции многоточия в тексте, в особенности художественном, оказались по сравнению с употреблением других знаков наименее изученными³.

В Интернете ходит бродячая цитата: «Большое число... многоточий в тексте должно символизировать... тонкую душевную организацию автора... оставлять впечатление... недосказанности... и давать читателю пищу для ума... Либо же выражать отчаяние... неуверенность... и обреченность... Или... начальные стадии... шизофрении...» Отбросив клинические формы использования знаков препинания, мы действительно можем предположить, что склонность к использованию многоточий или, наоборот, к отказу от них свидетельствует об особенностях авторской манеры письма, личности автора и даже литературного течения или периода. Базу для аргументированной проверки этих суждений может предоставить сопоставительный количественный анализ текстов разных авторов.

Количественные методы применяются в филологии для структурирования индивидуальных языковых особенностей текста и стиля автора. С одной стороны, активно развивается лингвостатистическая атрибуция, которая работает в применении к анализу

анонимных и псевдонимных текстов. С другой стороны, существует большое количество филологических работ, задача которых — выстроить на основании количественных характеристик черты текста, стиля автора, литературного направления, произведений одного периода. Такие исследователи, как В. Г. Адмони, В. С. Баевский, М. Л. Гаспаров, А. П. Журавлев, Ю. Н. Караулов, А. Н. Колмогоров, А. Я. Шайкевич, J. F. Burrows, T. N. Corns, D. L. Hoover и др., при помощи количественных методов изучали звукобуквенные ассоциации, модели стихотворного ритма и рифмы, тематическую структуру текстов, изменение индивидуального стиля во времени и даже структуру литературной ситуации⁴. Использование элементов статистического анализа подчиняется в таких случаях основной филологической задаче. В нашем случае такой задачей можно считать интерпретацию частоты употребления многоточия авторами, которые работали в разные времена и предпочитали разные литературные формы.

Начальные рабочие предположения состоят в следующем. Вероятно, в относительном количестве многоточий, использованных в тексте отражаются:

1) особенности временного/литературного периода, х р о н о л о г и ч е с к а я (и с т о р и к о - л и т е р а т у р н а я) г и п о т е з а;

2) особенности рода литературы: вероятно, прозаики и поэты* отличаются количеством многоточий на единицу текста — «р о д о в а я» г и п о т е з а;

3) особенности пола автора — г е н д е р н а я г и п о т е з а.

Кроме того, заведомо понятно, что количество многоточий у разных авторов неодинаково. Повышенное количество многоточий может говорить, например, о многозначительности, интеллектуализме автора или, наоборот, его «нервности», повышенной эмоциональности, тонкости душевной организации (4-я гипотеза, и н д и в и д у а л ь н о - с т и л е в а я). Этот «знак гораздо более свободный, индивидуальный, чем многие другие <...> многото-

* Драматургия в данном исследовании не рассматривалась.

чие — излюбленный знак свободно пишущего русского человека⁵. Если это действительно так, то разные факты могут свидетельствовать в этом смысле о сходстве писателей и поэтов или, наоборот, о значимых различиях между ними.

Для общей репрезентативности проверка этих гипотез нуждается в объемном материале. Большие возможности для лингвостатистических исследований дают сегодня современные корпуса текстов. Например, в Национальном корпусе русского языка (www.ruscorpora.ru) есть возможность поиска по так называемым «дополнительным» признакам. В частности, в виде условия можно задать положение слова перед знаком препинания или после него, вычислив, таким образом, и количество самих пунктуационных знаков в тексте. Однако среди перечисленных семи знаков препинания многоточия, к сожалению, нет. Причина, вероятно, состоит в том, что многоточие в тексте формализовать сложнее, чем другие знаки. Национальный корпус сегодня самое большое и многофункциональное собрание размеченных русских текстов. По статистике на конец 2012 г. он содержит 364,8 млн словоупотреблений, причем в основной части корпуса 92 млн приходится на долю художественных текстов; кроме того, 6,7 млн слов составляет поэтическое собрание. Однако мы выяснили, что использовать ресурсы корпуса для реализации нашей идеи невозможно.

В итоге материал был собран из разных источников — в первую очередь интернет-библиотек. На предмет количества многоточий в текстах исследовано творчество 65 известных русских авторов, два из них (А. Пушкин и М. Лермонтов) отдельно фигурируют и в прозаическом, и в поэтическом списках (45 и 22 автора соответственно). К поэтическим текстам при подсчете были отнесены и стихотворения, и крупные формы. Хронологически тексты достаточно трудно расположить правильно в силу различных причин, поэтому удобнее в качестве признака сортировки задать дату рождения автора. По году рождения прозаики и поэты достаточно равномерно распределяются от 1-й половины XIX в. до наших дней. В материале представлена проза от А. Пушкина (р. 1799) до В. Пе-

левина (р. 1962) и поэзия от А. Пушкина до И. Бродского (р. 1940), что метафорически отражено в заголовке нашего подраздела: «Позавчера... Вчера... Сегодня...».

Необходимо обсудить чисто технические особенности выборки и подсчета многоточий. Во-первых, из текстов были удалены отточия*, также состоящие из множества точек. В общей статистике они не фигурируют. Еще одна проблема состоит в том, что в электронных документах многоточие может быть представлено или тремя точками, или одним специальным знаком многоточия. Эти случаи суммировались. Наконец, в предложении могут сочетаться вопросительный знак и многоточие, восклицательный знак и многоточие⁶. При этом формально многоточие превращается в две точки после соответствующего знака. Такие сочетания подсчитаны отдельно и включены в общее количество.

Приведем вначале общие статистические сведения. В избранных нами для исследования текстах суммарно 22,67 млн слов, из них примерно 21,23 и 1,44 млн составляют прозаические и поэтические тексты. В корпусе зафиксировано всего 239 194 случая употребления многоточия. Статистические данные в нашем случае удобно привязать к объему в 1 тысячу слов** текста. Это примерно 3 страницы убористо набранной прозы или 5 страниц текста в формате А4 (шрифт Times, 14-й кегль, полуторный интервал). В применении к поэзии это количество слов труднее соотнести со страницами, потому что в поэтическом сборнике стихотворение часто располагается на странице целиком или занимает несколько страниц.

* Отточие — ряд точек, означающих пропуск или заполняющих пробел в тексте.

** Мы намеренно приводим статистику употребления многоточий на количество слов, а не знаков в тексте. В первую очередь это связано с содержательным, а не чисто формальным характером использования многоточия, а также отмеченным ранее символьным разпоебом его представления в графике. По данным текстового редактора MS Word, в приводимом количестве слов не учитываются составные наименования, идиомы и любые «неоднословные целостности». Несмотря на этот недостаток, использование данных вполне корректно в плане сопоставления творчества разных авторов.

Можно пояснить объем в одну тысячу слов таким образом: в стихотворении Пушкина «Памятник» 125 слов; таким образом, тысяча слов — это 8 стихов такого объема.

Сколько всего обычно используется многоточий на единицу текста? Анализ показывает, что на 1 тысячу слов количество многоточий у разных авторов в среднем колеблется от 0,9 до 38. В среднем по корпусу многоточие используется 10,6 раз на тысячу слов, и даже если автор на одной странице использовал многоточие 50 раз, то в пределах его творчества в целом этот параметр будет естественным образом выравниваться (см. таблицу). В таблице представлено количество слов в текстах, количество «чистых» многоточий и сочетаний многоточия с вопросительным и восклицательным знаком, общая сумма многоточий в текстах, количество многоточий на 1 тысячу слов и, наконец, количество сочетаний многоточия с вопросительным и восклицательным знаком на 1 тысячу слов текста. Отдельно приведена статистика использования многоточия в прозе и поэзии, а также в текстах, написанных женщинами и мужчинами.

*Общая статистика использования многоточий
в избранных текстах*

| Жанры Авторство | Кол-во слов в текстах | Абсолютное кол-во многоточий | | | | Относительное кол-во многоточий | |
|--------------------|-----------------------------|---------------------------------|------|-------|--------|------------------------------------|------------------------------|
| | | ... | ?.. | !.. | Всего | всех на 1000 слов | ?.. и !.. на 1000 слов |
| Проза | 21231397 | 202534 | 6891 | 13666 | 223091 | 10,9 | 1,4 |
| Поэзия | 1441879 | 13310 | 746 | 2123 | 16179 | 10,5 | 1,6 |
| <i>Всего</i> | 22673276 | 215844 | 7637 | 15789 | 239270 | 10,6 | 1,5 |
| Авторы- женщины | 2784091 | 47308 | 748 | 1145 | 49201 | 17,7 | 0,7 |
| Авторы- мужчины | 19889185 | 168536 | 6889 | 14644 | 190069 | 9,6 | 1,1 |

Проведенный анализ иллюстрируют также две диаграммы (рис. 1, 2). На первой (рис. 1) диаграмме статистика употребления многоточия представлена хронологически (данные упорядочены исходя из года рождения автора), причем отдельно рассмотрены авторы прозаических и поэтических произведений. На второй диаграмме (рис. 2) эти же данные упорядочены по убыванию количества многоточий на объем текста, и все авторы здесь составляют один общий ряд, независимо от времени и литературных форм.

Теперь рассмотрим полученные статистические данные в соответствии с выдвинутыми гипотезами.

• **Г и п о т е з а 1** (хронологическая и историко-литературная). Судя по диаграмме 1 можно отметить уверенный рост употребления многоточия в прозе «рубежных» периодов: конец XIX — нач. XX в. (Д. Мамин-Сибиряк, В. Короленко, А. Чехов, М. Горький, И. Шмелев и др. писатели), конец XX — нач. XXI в. (А. Битов, С. Довлатов, Л. Улицкая, Т. Толстая, Д. Рубина). Эту мысль можно дополнить спецификой литературных пристрастий и течений в отмеченные периоды. Очевидно, что в прозе 1920—1980-х гг. многоточие употребляется значительно реже.

• **Г и п о т е з а 2** (связанная с отличием поэзии от прозы). В целом статистически не оправдывается. В прозаических и поэтических текстах обнаруживаем примерно одинаковое количество многоточий (на тысячу слов — 10,9 в прозе и 10,5 в поэзии). Если заняться изучением функциональной нагрузки многоточий, то филологический анализ поэзии и прозы даст разные результаты. Например, в прозе многоточия часто используются в диалогах, в конце и внутри реплик и даже вообще вместо реплик для обозначения молчания (например, «удивленного»), что нехарактерно для поэзии. По статистике в стихах чаще, чем в прозе, используются сочетания многоточия со знаками вопроса и восклицания, что можно гипотетически связать с большей эмоциональной насыщенностью поэтических текстов.

• **Г и п о т е з а 3** (гендерная). На первый взгляд подтверждается: в «женской» литературе 17,7 многоточий на тысячу слов в отличие от 9,6 в «мужской». Однако к этим цифрам нужно отнестись

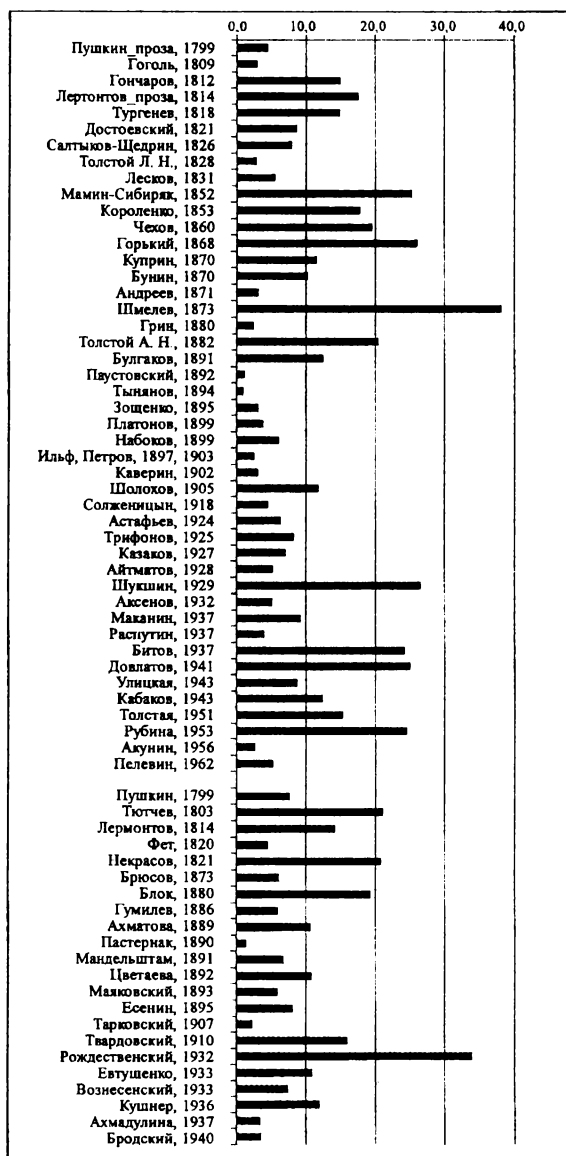


Рис. 1. Количество многоточий на тысячу слов в прозе и поэзии (сортировка по году рождения авторов)

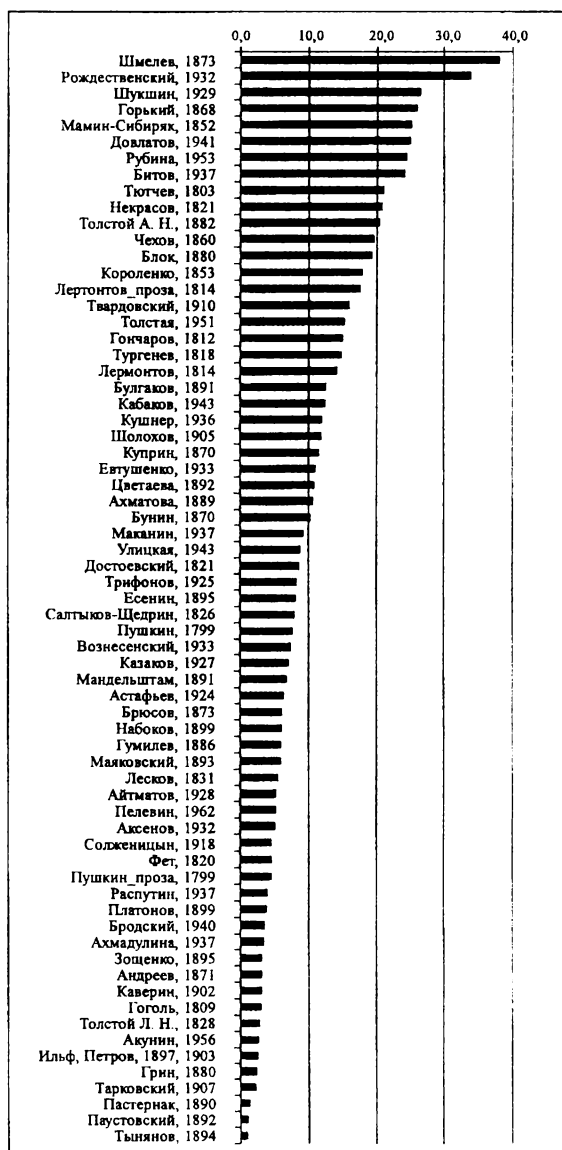


Рис. 2. Количество многоточий на тысячу слов в тексте
(сортировка по убыванию количества)

с известной долей сомнения. Во-первых, текстов, написанных шестью авторами-женщинами, в нашем материале немного, т. е. возрастает возможная статистическая погрешность. Во-вторых, подбор этих авторов можно считать «тенденциозным»: в список прозаиков попали три совсем современных автора — Людмила Улицкая, Татьяна Толстая и Дина Рубина. Исходя из этого корректнее говорить о частом употреблении многоточия не в «женской» литературе вообще, а в современной женской прозе. Кстати, у А. Ахматовой и М. Цветаевой распределение многоточий примерно одинаковое и близкое к среднему показателю по поэзии (10,6 и 10,7 на 1 тысячу слов), а Б. Ахмадулина вообще редко использует многоточие: на тысячу слов у нее встречается 3,4 таких знака.

• **Г и п о т е з а 4** (индивидуально-стилевая). Абсолютным «чемпионом» по использованию многоточия в поэзии в XX в. является Роберт Рождественский (33,8 случаев на тысячу слов). От него уже существенно «отстают» А. Блок (19,2) и А. Твардовский (15,9). В XIX в. многоточие предпочитали употреблять Ф. Тютчев (21) и Н. Некрасов (20,7). В прозе больше всего многоточий встречаем у И. Шмелева (38) — это вообще самый высокий показатель в нашем корпусе. За Шмелевым, по убыванию, следуют В. Шукшин (26,3), М. Горький (26), Д. Мамин-Сибиряк (25), С. Довлатов (24,9), Д. Рубина (24,4), А. Битов (24), А. Толстой (20,3), А. Чехов (19,4), В. Короленко (17,7).

Закрывают по минимальному использованию многоточия поэтический список И. Бродский (3,5), Б. Ахмадулина (3,4), А. Тарковский (2,1) и Б. Пастернак (1,3), а прозаический список — Н. Гоголь (2,9), Л. Толстой (2,8), Б. Акунин (2,6), И. Ильф и Е. Петров (2,5), А. Грин (2,3) и, наконец, К. Паустовский и Ю. Тынянов (1).

Эти данные могут стать основой комплексного и объемного литературоведческого анализа, который не входит в задачи нашего исследования. Однако можно констатировать (с известной степенью условности, конечно): чем «ровнее» и «спокойнее» стиль автора, тем реже он использует многоточия (ср. тексты К. Паустовского, Ю. Тынянова, А. Тарковского, позднего Б. Пастернака и других

авторов). И, наоборот, у прозаиков, тяготеющих к явно выраженному «лирическому психологизму», многоточие в среднем встречается чаще.

Употребление многоточия может быть обусловлено рациональными и эмоциональными факторами, а также различными стилистическими интенциями. Поэтому по частоте встречаемости этого знака, конечно, невозможно судить о психологических особенностях автора. И все же любопытной является статистика употребления многоточия совместно с вопросительным и восклицательным знаками. Подобные «склеенные» знаки многофункциональны, но в основном их использование можно связать с текстовой субъективной модальностью, оценочностью, выражением эмоций. Как показала наша статистика, таких «эмоционально нагруженных» многоточий больше всего у Р. Рождественского (8,1 на тысячу слов), И. Шмелева (7,4), Ф. Тютчева (6,1), М. Лермонтова — как в прозе (5,6), так и в поэзии (5,3), потом у Н. Некрасова (4,8), Т. Толстой и В. Шукшина (по 4,4). Далее следуют Д. Мамин-Сибиряк (4,1), В. Маканин (3,8), С. Довлатов (3,5), А. Твардовский (3,3). С другой стороны, практически не используют такие знаки Ю. Тынянов, К. Паустовский, В. Пелевин, Б. Акунин. Совсем их нет в поэзии Николая Гумилева.

Представляется, что приведенные цифры в основном не случайны, показательны и связаны с особенностями авторской манеры письма, что может выявить последующий филологический анализ. Однако не следует выстраивать однозначные связи между тягой к использованию многоточий и, например, особой эмоциональностью автора, склонностью к сомнениям, недоговоренности и т. п. Многоточие действительно выполняет разные функции в тексте, и их систематизация возможна только посредством отдельного идиостилевого исследования.

Мы не склонны преувеличивать возможности количественных методов для объективизации анализа художественного текста, однако статистические сведения часто дают базовую отправную точку для филологического рассуждения. Такой достаточно частный

признак стиля, как употребление многоточия, может быть дополнен (и в разных случаях дополняется) множеством других, и не только пунктуационных, критериев межстилевого сопоставления. Именно так интерпретаторы, которые не исключают междисциплинарный подход к литературным произведениям, преодолевают феномен незавершенности статистических данных...

¹ Правила русской орфографии и пунктуации : полный акад. справочник / под ред. В. В. Лопатина. М., 2009. С. 177.

² Там же. С. 180.

³ См., в частности: *Копылова С. А.* Функционирование многоточия в русских литературных текстах XVIII—XX веков : дис. ... канд. филол. наук. М, 2000.

⁴ См. об этом: *Burrows J. F.* Computers and the Study of Literature // *Computers and Written Texts*. Oxford, 1992. P. 167—204; *Баевский В. С.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001. С. 218—225.

⁵ *Сидорова М. Ю.* ...Многоточие русского человека... : (по материалам открытых интернет-дневников). URL: <http://ns2.philol.msu.ru/~sidorova/articles/Dots.html> (дата обращения: 16.12.2012).

⁶ См.: Правила... С. 178.

3.3. Незавершенность архетипических сюжетов

Может показаться, что архетипический сюжет по природе своей изначально стремится к завершенности, поскольку это всегда устойчивая модель, которая характеризуется системой ситуативных и поведенческих констант. Вместе с тем еще К. Юнг, подчеркивая всеобщность архетипов, указывал на их динамическую природу: «Архетип, разумеется всегда и везде находится в действии. <...> Архетип... есть динамический образ»¹. Другими словами,

архетип — одновременно всеобщая и динамическая модель, потому что, во-первых, «архетипы представляют собой отражение постоянно повторяющегося опыта человечества», а, во-вторых, — они «есть готовность снова и снова репродуцировать те же самые или сходные мифические представления...»². Следовательно, продолжающаяся жизнь архетипов в культуре обеспечивается в том числе и их постоянной «готовностью» к обновлению, т. е. онтологической характеристикой любого архетипического сюжета наряду с константным содержательным ядром является п р и н ц и п а л ь н а я н е з а в е р ш е н н о с т ь. Более того, есть сюжеты, в которых признак незавершенности становится смыслообразующим, и тогда возможность завершения произведения, созданного по такому сюжету, еще более проблематизируется. Среди подобных сюжетов, безусловно, лидирует сюжет об Агасфере.

Согласно легенде, иерусалимский сапожник Агасфер во время страдальческого пути Христа на Голгофу отказал ему в кратком отдыхе и безжалостно велел идти дальше, за что ему самому было отказано в покое могилы и он обречен из века в век скитаться до Второго пришествия Христа³. С. Аверинцев замечает, что «структурный принцип легенды — двойной парадокс, когда темное и светлое дважды меняются местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий... оборачивается проклятием, а проклятие — милостью»⁴, поскольку дается шанс искупления. Смысловая объемность этого сюжета обеспечила ему широкое распространение и востребованность в культуре. Достоянием литературы легенда становится примерно с XIII в., а в XVIII в. образ Агасфера «из предмета веры превращается в популярный предмет творческой фантазии»⁵. К нему обращаются многие европейские художники: И. В. Гете, К. Ф. Д. Шубарт, П. Б. Шелли, Э. Кинс, Э. Сю и др. Особенно привлекателен оказался этот сюжет для романтиков: он давал богатые возможности «переходить от экзотических картин сменяющихся эпох и стран к изображению эмоций обреченности и мировой скорби»⁶. Нередко Агасфер воспринимался и трактовался как бунтарь и богоборец. Так, юношеское стихотворение П. Б. Шелли «Моно-

лог Вечного Жида», построенное как дерзкое обращение к Богу, завершается не просьбой о даровании возможности умереть, а требованием желанной смерти:

Тиран! И я Твой трон хвалой украшу,
Лишь дай испить желанной смерти чашу!⁷

Известен также авантюрный роман Эжена Сю «Агасфер», написанный и опубликованный в 1845 г. В романе французского беллетриста Агасфер — мистический герой, который существует и действует наряду с основным (авантюрным) сюжетом, но принадлежит своему мифологическому пространству. При этом событийную основу книги составляет история проклятых потомков Агасфера, которые своими смертями искупили его вину и ему наконец даровано право обрести последний приют. Специфика трактовки известного сюжета определялась жанровой природой романа-фельетона: легенда была «украшена» собственным мифотворчеством автора. Агасфера в его вечных скитаниях сопровождает спутница — известная библейская Иродиада, также наказанная Господом. И прощены эти герои вместе. Кроме того, трактовка судьбы Агасфера имеет вполне определенные выходы в социальную проблематику. Вечное странничество Агасфера символизирует и предвещает, предсказывает, с точки зрения Э. Сю, историческую судьбу и положение целого обездоленного класса — пролетариата, которого представляет в романе колоритный бессребреник Жак Реннепон⁸. Роман был практически сразу переведен и издан в России, вызвал читательский интерес и достаточно активно обсуждался отечественной критикой, хотя и получил как художественное произведение невысокие оценки. Известен весьма критический отзыв В. Г. Белинского из его статьи «Русская литература в 1845 году»: «Что касается до “Вечного жида”, — он окончательно дорезал литературную репутацию своего автора. Правда, в нем много частных очень интересных, умных, обличающих в писателе замечательный талант, но целое — океан фразерства в вымысле площадных эффектов... Какое отношение имеет к роману вечный Жид и Иродиада? — ровно

никакого...»⁹ Художников привлекали эмоциональный и смысловой потенциал легенды, колоритная, загадочная фигура ее главного героя, что давало возможность многозначного прочтения его судьбы. Надо сказать, что путь Агасфера в мировой литературе не обрывается в XIX в. Существуют современные трактовки этого поистине вечного образа в произведениях: например, Х. Л. Борхеса, Г. Г. Маркеса, П. Лагерквиста, С. Гейма, Ж. Ормессона, Вс. Иванова, бр. Стругацких и др.

Легендарный сюжет оказался востребованным и русской классикой XIX в. Оригинальные интерпретации этого сюжета представили в своем творчестве многие писатели и поэты. У нас речь пойдет о трех авторских прочтениях средневековой легенды — А. С. Пушкиным, В. А. Жуковским, И. С. Тургеневым.

У Пушкина с темой Агасфера связан неосуществленный замысел 1826 г. — стихотворение-фрагмент «В еврейской хижине лампада...», не привлекавший специального внимания исследователей, в силу, вероятно, неясности замысла поэта... Б. Томашевский в примечании к фрагменту приводит воспоминание Малевского, записавшего в своем дневнике рассказ Пушкина: «В хижине еврея умирает дитя. Среди плача человек говорит матери: “Не смерть, жизнь ужасна. Я скитающийся жид, я видел Иисуса, несущего крест, и издевался”. При нем умирает stodвадцатилетний старик. Это произвело на него большее впечатление, чем падение Римской империи»¹⁰.

Д. Благой справедливо заметил, что фрагмент безотносительно к чему бы то ни было «значителен по содержанию и своеобразен по форме» и, безусловно, заслуживает исследования и сам по себе, и в плане общего творческого пути Пушкина¹¹.

В свое время В. Розанов восторгался стихотворением, прочитав его по-розановски как завершенное и выразительное воплощение образа древнего народа¹².

Тема Агасфера возникает у Пушкина в середине 20-х гг.: не случайно это время, трактуемое в пушкиноведении как время духовного кризиса поэта, что связано, как известно, с его ценностной переориентацией, разочарованием в культурно-исторических идеа-

лах и выходом в сферу бытийно-онтологического миропонимания. Отсюда интерес к мифологическим фигурам типа Агасфера, Дон Жуана, Фауста, Иисуса, Магомета и др. Необходимо также учесть и те конкретные жизненные глубоко драматические и трагические ситуации, которые нагнетали, по Д. Благому, «мрачную настроенность» поэта. Случилось так, что в течение первой половины 1826 г. Пушкин переживает ряд смертей (причем преждевременных) очень близких и любимых людей: это прежде всего казнь декабристов (отношение Пушкина к Рылееву известно), затем известие о кончине в Италии Амалии Ризнич, смерть одного из детей Вяземских...

Тема смерти намечается в ряде замыслов («Моцарт и Сальери», «Русалка»), воплощается в шестой главе «Евгения Онегина», описывающей дуэль и смерть Ленского, в стихотворениях «Под небом голубым...», «Анчар», «Элегия», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Сцене из Фауста».

Отрывок «Агасфер» («В еврейской хижине...») вводит читателя в еврейскую хижину в момент неизбывного семейного горя: умер ребенок, еще младенец.

Характерная черта описания персонажей и предметов — номинативность: они только названы, но никак не охарактеризованы: старик, старуха, еврейка молодая, молодой еврей, колыбель, хижина, ужин, книга, лампада и т. д. Причем сами номинации имеют предельно обобщенное, как бы «родовое» значение (книга, старик, хижина, колыбель и т. п.) с тяготением в архаику. Действия персонажей лаконичны и представлены в своих изначально принятых смыслах: читает, плачет, готовит трапезу, сидит...

Картина одновременно статична и динамична скрытой динамикой внутренних переживаний и размышлений: старик читает Библию, ища в ней утешение или разрешение вопросов, молодая еврейка плачет, отец ребенка сидит, «глубоко в думу погруженный». Пространство сюжета ограничено («хижина»), но время протекает в молчании («текут в безмолвии часы...»), как в вечности, и время суток — ночь, полночь, когда заявляет о себе все таинственно-зловещее, что есть в мире. Во внутренней композиции картины обращает на себя внимание колористический принцип рем-

брандтовской светотени: в одном углу хижины горит лампада, в ее свете старик читает святую книгу — Библию, другие находятся в тени, что также сообщает картине драматическую динамику. С того момента, когда в финале появляется «незнакомый странник» с «дорожным посохом», от стука которого в дверь «семья вздрогнула», должно начаться динамичное повествование.

Но запечатленная картина жизни еврейской семьи в момент ее трагических переживаний — это в некотором роде завершенный онтологический образ жизни как таковой, жизни в системе ее исходных, первоначальных, природных смыслов. Отмеченные выше приемы, а также нерифмованный стих (нерифмованный ямб), прозаические переносы приближают текст Пушкина к библейскому стилю и, следовательно, имеют своей задачей реализацию бытийно-метафизического его наполнения.

Совершенно очевидно, что Пушкин сознательно стремился к тому, чтобы повествование о смысле жизни и смысле смерти (тема Агасфера) начать с картины жизни и заявить о ее абсолютной самоценности (известна эта особенность художественного мышления поэта — любые абстракции «укоренять» в жизненном порядке вещей). Именно в этой жизни и реализуется человек в его универсальной сущности, а смерть, как она осмысливается Пушкиным в его произведениях, — это трагическое событие, прерывающее земной путь человека к самовоплощению.

Мировоззренческие координаты поэта решительно не вписывались в сюжет Агасфера и принципиально не совпадали с его концептуальными интенциями. Следовательно, реализация сюжета об Агасфере оказалась неактуальной для поэта, и незавершенность замысла — не случайность, а творческое решение. По существу, не развернув историю Агасфера с ее проблемой смысла жизни и смерти, он гениально наметил решение этих проблем со всей их определенностью.

Поэма Жуковского «Агасфер. Странствующий жид» — позднейшее произведение поэта грандиозного замысла, представляющее собой оригинальную переработку легенды об Агасфере. Су-

существует мнение, что это лучшее произведение Жуковского. Впервые поэма была опубликована в 1857 г., т. е. уже после смерти поэта. План ее был обширен и осуществлен лишь наполовину, как свидетельствует биограф поэта К.-К. Зейдлиц¹³.

Легенда трактуется поэтом как история греха и воскресения через чудо аналогично житийному канону. Агасфер безжалостно оттолкнул Христа, шедшего на Голгофу с тяжелой ношей и остановившегося у дверей его дома. За это он был наказан вечными скитаниями до Второго пришествия. «Ты будешь жить, пока я не приду», — тихо произнес Христос. С тех пор жизнь его такова, что «страшнее» этой участи «не было, нет и быть не может на земле». Он «богообидчик, проклятью преданный, лишенный смерти и в смерти жизни, вечно по земле бродить приговоренный, и всему земному чуждый, памятью о прошлом терзаемый, и в области живых живой мертвец, им страшный и противный...»¹⁴. Агасфер ненавидит этот мир и людей: «Я был неукротимой наполнен злобой...» Агасфер ликовал, как «дикий зверь», когда узнал о распятии Петра и казни Павла в Риме. Он ищет всюду смерть и остается жив. Но однажды в Риме казнили христиан, среди которых был известный старец, епископ Антиохийской церкви Игнатий. Выпустили на арену театра львов. Вышедшие на казнь, прижавшись друг к другу, тихо запели: «Тебя, Бога, хвалим, Тебя едиными устами в смертный час исповедуем...»¹⁵ То, что прежде воспринималось с «кипением злобы», сейчас вдруг всю его душу «проникнуло незапным вдохновеньем»¹⁶. Агасфер пытается спасти старца от зверя. Но тот успевает перекрестить его, обратив взор к небу, «как бы меня Ему передавая»¹⁷. И теперь Агасфер исполнен «раскаянья глубокого»: «То были новые минуты тайной, будящей душу благодати... удивительный призыв к смиренью и покаянью»¹⁸. Затем он встречает апостола Иоанна, совершившего над Агасфером таинство крещения. К нему приходят покой и радостное ощущение единства с мирозданием. Иоанн открывает ему судьбу мира и образ Божьего Царства. И теперь Агасфер живет надеждой на спасение. Душа его переполняется любовью к миру, к людям, ко Христу. Но Агас-

фер по-прежнему в одиночестве, отвергнут людьми, обречен на скитальчество. От него бегут люди и звери. Не изменилась его судьба, но изменился он сам: «...если моя судьба не изменилась, сам я уже не тот, каким был в то мгновенье, когда проклятье пало на меня...» Озлобленность ожесточенной души сменилась смирением: «...перерожденный, новый пошел я от Голгофы, произвольно с благодарением взяв на плечи весь груз моей судьбы и сокрушенно моей вины всю глубину измерив. О благодать смирения!»¹⁹. Он говорит о своей любви к Христу: «...За ним, как за отцом дитя, пошел я, исполненный глубоким сокрушением»²⁰. Впадая временами в отчаяние, он наконец обретает в душе «покорного терпенья тишину»²¹. Бог заполнил его душу: «Я с Ним, Он мой, Он все, в Нем все, Им все; все от Него, все одному Ему»²².

Интерпретация легенды выполнена в религиозно-романтическом стиле. Романтик Жуковский как поэт мог себе позволить крайне субъективные подходы, в отличие от Пушкина, для которого разного рода трансформации всегда обуславливались множеством различных обстоятельств творческого характера.

В поэме Жуковского реализовались по меньшей мере две сюжетно-структурные схемы: житийная, о чем упоминалось, и романтическая, в которой уникальная личность противопоставлена толпе. В Агасфере воплощен стандартный комплекс такого героя с мотивами проклятия, одиночества, изгнания, скитальчества, озлобленности, бунта и т. п. В основе характера этого романтического героя — гиперболизированные страстность и воля, что обуславливает принцип духовного максимализма во всех сферах мироотношения. Эти свойства герой сохраняет и во второй половине своей жизни, что освещает несколько странным светом его смирение. В любви к Христу есть излишняя страстность, в смирении — тень гордыни и обиды, которая сквозит в его жалобах на свою несчастную судьбу.

Романтичны и формы повествования — это исповедальный монолог Агасфера. Поэма впечатляет энергией выразительности: текст довольно часто звучит как личная молитва самого автора.

Повторы на разных уровнях (лексическом, синтаксическом, семантическом) усиливают это впечатление. Монотонный, нединамичный сюжет пронизан живой эмоцией, способной «заразить» и современного читателя.

Завершает повествование о судьбе Агасфера в напечатанной части поэмы фрагмент, начинающийся фразой, которая как бы фиксирует окончательно сложившуюся ситуацию: «Так странствую я по земле...»¹³ По существу, повторяется в который раз описание того, что уже было описано достаточно полно, — происходит как бы движение по кругу. За этим фрагментом, со слов «Стовратные египетские Фивы» и далее (65 строчек), которые были напечатаны отдельно позднее, автор обращается (формальной Агасфер) к мировой истории начиная с падения Рима и разрушения Иерусалима. Видимо, не случайно и то обстоятельство, что исповедь Агасфера обращена к Наполеону, «властителю полумира». Причем история мира, очевидно, должна была быть подана сквозь призму утверждения в мире христианской идеи.

Судя по всему, замысел Жуковского был грандиозен, и с трудом представляется, как бы он смог (и возможно ли это в принципе!) все, что есть в поэме, подвести под общие своды: субъективно лирическое и эпическое, судьбу заглавного персонажа и судьбу мира, исповедь и эпiku. Финал Агасфера, вероятнее всего, Жуковский предполагал разрешить в благодати Царствия Божия. Этот образ видится герою после встречи с Иоанном Богословом. Следует лишь умозаключить, что такая задача не по силам человеческим, тем более что поэт был уже глубоко болен и умер в работе над столь масштабным сочинением.

Тургенев, в отличие от вышеназванных авторов, не создает фантастических миров и не помещает своего героя в библейский хронотоп. Его интерес к легендарному сюжету иного рода. Первый роман Тургенева «Рудин» сориентирован на легендарный средневековый сюжет как к подтекстовой составляющей, которая помогает автору прочитать своего героя не только конкретно-исторически, но и символически-обобщенно²⁴. Тургеневский Рудин не сапожник

из Иерусалима, а дворянский интеллигент 1840-х гг. Между тем даже на поверхности текста можно обнаружить конкретные отсылки к судьбе легендарного персонажа. Красноречиво повторяющееся описание внешности Рудина: «Вошел человек лет тридцати пяти, **высокого роста** (здесь и далее выделено нами. — *Авт.*), несколько сутуловатый, **курчавый, смуглый**... Платье на нем было не ново и узко, словно он из него вырос»²⁵; «...А в самой кибитке сидел, на тощем чемодане, **человек высокого роста**, в фуражке и старом запыленном плаще...»²⁵; «Перед ним стоял **человек высокого роста**, почти совсем седой и сгорбленный, в старом плисовом сюртуке с бронзовыми пуговицами»²⁶. Настойчивое упоминание роста и далеко не нового костюма героя, его возраст и даже намек на давнее архетипическое «происхождение» (*курчавый, смуглый*) вполне соотносятся с тем образом бывшего иерусалимского сапожника — «высокого человека с длинными волосами и в оборванной одежде»²⁷, который запечатлен в сознании людей многих поколений. Сюжет судьбы Рудина во многом выстраивается мотивом его скитаний и бессребреничества. Об этом прямо говорится в произведении. Во время первого разговора с Натальей в гостиную герой сравнивается с «путешествующим принцем»²⁸.

Там же, вдохновленный вниманием слушателей, он рассказывает легенду о птичке, которая «в самой смерти найдет... свое гнездо»²⁹. Трудно представить другой сюжет, в котором бы так органично был развернут мотив смерти как обретения гнезда, последнего пристанища. Здесь уже имплицитно присутствует архетип, на который автор прямо ссылается в эпилоге. Сама легенда хронологически связана с эпохой возникновения сюжета о Вечном страннике. Чуть позднее в разговоре с Натальей Рудин признается: «...Дела мои расстроены, да и при том мне уже наскучило таскаться с места на место. Пора отдохнуть»³⁰. Затем мы знакомимся с биографией героя в изложении Лежнева, в которой доминирует тема «случайного семейства» и отсутствия корней в его существовании³¹. Тургеневский выход в конкретную социальную проблематику можно рас-

смаатривать как своеобразную переключку с трактовкой Э. Сю. Только отечественный автор связал судьбу легендарного персонажа с другим сословием — дворянским.

Сцена отъезда Рудина из дома Ласунских после объяснения с Натальей решена в трагифарсовом ключе, и эта интонация достигается во многом за счет того, что герой уподобляет себя Дон-Кихоту, снова выдвигая на первый план, хотя и несколько по-иному, мотив скитаний: «Что Дон-Кихот чувствовал тогда, я чувствую теперь...»³². А в письме к Наталье, врученном ей накануне отъезда, Рудин замечает: «...Я надеялся, что нашел хотя бы временную пристань... Теперь опять придется мыкаться по свету... Я остаюсь одинок на земле»³³. Герой чувствует проблематику и стратегию собственной судьбы и понимает невозможность ей противостоять, свою полную обреченность «мыкаться по свету». Если иметь в виду скрытый сюжет его жизни, совершенно иначе воспринимаются слова, обращенные к Наталье: «Покориться судьбе...»

Решающее значение для понимания всего романа имеет эпилог. Разговор Рудина и Лежнева полон множества аллюзий, связывающих сюжет жизни главного героя с легендарным контекстом. Рудин предстает в эпилоге мало изменившимся, только «...во всем существе его...высказывалась усталость окончательная, тайная и тихая скорбь, далеко различная от той полупритворной грусти, которой он щеголял...»³⁴ Герой признается: «Маялся я много, скитался не одним телом — душой скитался»³⁵. Рассказывая о своих неудавшихся проектах, констатирует: «Да и очутился опять легок и гол в пустом пространстве. Лети, мол, куда хочешь...»³⁶ Далее идет еще одно важное признание: «Я родился перекати-полем... Я не могу остановиться»³⁷. И когда Лежнев выражает надежду на то, что Рудин и после выпавших на его долю испытаний готов «приняться за новую работу, как юноша», герой вновь говорит о своей усталости: «Нет, брат, я теперь устал...»³⁸ Ответная реплика в таком контексте воспринимается уже почти символически: «Устал! Другой бы умер давно»³⁹. Лежнев, обращаясь к глав-

ному герою, произносит ключевое суждение: «Ты назвал себя Вечным Жидом... А почему ты знаешь, может быть, тебе и следует так вечно (выделено нами. — *Авт.*) странствовать...»⁴⁰ Эту тему затем поддерживает сам повествователь своим эмоциональным: «И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам!»⁴¹. Тем самым в финале произведения автор словно предлагает своеобразный код, ключ, с помощью которого можно прочесть судьбу Рудина, разгадать загадку его личности. В контексте фигуры Вечного странника, его легендарной истории события жизни дворянского интеллигента, человека 40-х гг., терпящего крах на общественном поприще, воспринимаются иначе, получают символическую окраску и сложный смысловой объем.

Подтекстовый архетипический сюжет, с которым работает художник в «Рудине», раскрывает его красноречивое стремление показать, что все мы, говоря словами современного философа, «брошены не просто в мир, а в мир культуры»⁴², и наша жизнь разворачивается в рамках той или иной культурной модели. Судьба, о которой с такой настойчивостью говорится в романе, во многом, по Тургеневу, и есть не что иное, как обусловленность человека той архетипической моделью, которую он реализует своей жизнью.

Анализ архетипической составляющей романа Тургенева открывает глубину и пронзительность авторской позиции. От иронического отношения к своему герою, отразившегося в первоначальном заголовке романа — «Гениальная натура», автор приходит к осознанию его подлинно трагической судьбы, к осознанию значения его личности. Концовка романа, дописанная Тургеневым в 1860 г., безоговорочно переводит героя в разряд победителей. Рудину дается возможность одолеть ту архетипическую модель, которую он, вопреки своей субъективной воле («Я стал бояться ее — моей судьбы...»⁴³), вынужден был реализовывать собственной жизнью. И последний предсмертный «поклон» героя («повалился лицом вниз, точно в ноги кому-то поклонился»⁴⁴) воспринимается как своеобразный знак благодарности автору за прощение и возвращенную человеческую судьбу.

Таким образом, три произведения русской классики, оригинально интерпретирующие легендарный сюжет об Агасфере, во-первых, по-новому высвечивают размышления К. Юнга о реальной опасности действия архетипов в судьбах человеческих: «Одержимость архетипом делает человека чисто коллективной фигурой, своего рода маской, под которой собственно человеческое не только не может развиваться, но все сильнее хиреет...»⁴⁵ А, во-вторых, подобный анализ более чем конкретно демонстрирует именно антропоцентристскую установку русских классиков, органическую для них невозможность принять тот факт, что «бессознательное, т. е. какой-нибудь архетип, совершенно подчинит себе человека и будет детерминировать его судьбу даже в деталях...»⁴⁶ И во многом потому Пушкин и Жуковский оставляют свои произведения незаконченными, а Тургенев, защищая человеческую личность, показывает своего героя преодолевшим архетип, который управлял его судьбой.

¹ Юнг К. Г. О психологии бессознательного // Юнг К. Г. Собр. соч. Психология бессознательного. М., 1994. С. 109—110.

² Там же. С. 110.

³ Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1991. С. 13.

⁴ Там же.

⁵ Там же

⁶ Там же. С. 14.

⁷ Шелли П. Б. Избранные произведения : Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. М., 1998. 800 с. (Сер. «Бессмертная библиотека»).

⁸ См.: Сю Э. Агасфер : роман : в 3 т. / пер. с фр. Е. Ильиной. Омск, 1992.

⁹ Там же. Т. 1. С. 428—429.

¹⁰ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. 2. М., 1956. С. 438.

¹¹ Благой Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 106.

¹² Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 59—60.

¹³ Жуковский В. А. Сочинения : в 3 т. М., 1980. Т. 2 : Баллады. Поэмы. Повести и сцены в стихах / сост. и коммент. И. М. Семенко. С. 489.

¹⁴ Там же. С. 417.

¹⁵ Там же. С. 428.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 429.

¹⁸ Там же. С. 431.

¹⁹ Там же. С. 442.

²⁰ Там же. С. 443.

²¹ Там же. С. 444.

²² Там же.

²³ Там же. С. 449.

²⁴ См.: *Пращерук Н. В.* «Другой бы умер давно»: Рудин и Агасфер // *Русская классика: динамика художественных систем : к юбилею проф. Ю. М. Проскуриной : сб. науч. тр. Вып. 3. Екатеринбург, 2009. С. 256—262.*

²⁵ *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. Сочинения : в 15 т. / гл. ред. М. П. Алексеев. М. ; Л., 1960—1968. Т. 6. С. 351.

²⁶ Там же. С. 354.

²⁷ *Мифологический словарь.* С. 354.

²⁸ *Тургенев И. С.* Указ. соч. Т. 6. С. 267.

²⁹ Там же. С. 269.

³⁰ Там же. С. 282.

³¹ Там же. С. 286.

³² Там же. С. 335—336.

³³ Там же. С. 338.

³⁴ Там же. С. 356.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. С. 359.

³⁷ Там же. С. 366.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же. С. 367.

⁴¹ Там же. С. 368.

⁴² *Левин И.* Сочинения : в 2 т. М., 1994. С. 40.

⁴³ *Тургенев И. С.* Указ. соч. Т. 6. С. 364.

⁴⁴ Там же. С. 368.

⁴⁵ *Юнг К. Г.* Отношения между Я и бессознательным // *Юнг К. Г. Собр. соч. Психология бессознательного.* С. 307.

⁴⁶ *Юнг К. Г.* Ответ Иову // *Юнг К. Г. Собр. соч. М., 1995. С. 164, 165.*

3.4. Вариативность лирического сюжета как фактор эстетики незавершенности (на примере цикла М. Цветаевой «Дон-Жуан»)

Одним из основополагающих принципов эстетики незавершенности следует назвать «установку на диалог с читательским сознанием», способствующий «специфически реализуемому смыслообразующему значению»¹. Вариативность лирического сюжета, обладая принципиальной незавершенностью, позволяет реализоваться различным перевоплощениям и трансформациям. Согласно Е. Фарино, именно вариативность наряду с трансформативностью порождают «такие образования, как циклы или сборники, приближающиеся к “поэме”»². Обращаясь к художественному опыту М. Цветаевой целесообразно говорить о двух тенденциях незавершенности. Смысловую доминанту одной из этих тенденций верно определил Н. Лейдерман, отметив, что «открытый финал становится символом “выхода из зримости”, перехода в сферу невыразимого»³. В качестве более имплицитного проявления эстетики незавершенности в поэтическом мире М. Цветаевой можно выделить вариативность лирического сюжета. В данном исследовании внимание будет сосредоточено на осмыслении художественной специфики цикла М. Цветаевой «Дон-Жуан».

Лирический сюжет цикла «Дон-Жуан» организован как различные варианты самопознания лирической героини. Образ Дон Жуана становится «зеркалом», способствующим как самоидентификации героини, так и моделированию различных типов ее ролевого поведения.

Дон Жуан — один из самых популярных образов в мировой литературе. Как известно, к истолкованию характера этого героя обращались Тирсо де Молина, Ж. Б. Мольер, К. Гольдони, В. А. Мо-

царт, Дж. Г. Байрон, П. Мериме, Т. А. Гофман, А. С. Пушкин, А. К. Толстой, Х. Д. Грабе, Ш. Бодлер, А. Блок, Н. Гумилев*. М. Цветаева в цикле «Дон-Жуан» дает свою интерпретацию личности Дон Жуана, переосмысливая характерные черты и мотивы, связанные с мифом, созданным мощной литературной традицией. В цветаевском мифе Дон Жуан изображается посредством женского восприятия. Особенностью цикла становится то, что сущность героев раскрывается во взаимосвязи, при этом именно лирическая героиня выдвигается на первый план, совмещая в себе повествователя и участницу любовного поединка.

В цикле, состоящем из семи стихотворений, можно выделить четыре темы. Все стихотворения цикла, кроме последнего, попарно образуют тематическое единство. Тема задается и различно варьируется в обоих стихотворениях, либо представляя различные ее решения, либо последовательно развиваясь. Первые два стихотворения образуют некий зачин, их тема — встреча героев. Третье и четвертое стихотворения эксплицируют сущность лирической героини, пятое и шестое — определяют психотипы и ролевое поведение обоих героев. Последнее — подводит итог цикла.

Одной из первых оценку циклу дала дочь М. Цветаевой А. Эфрон: «... уже однажды придуманный Дон-Жуан — прошедший через литературу, театр, музыку, пришедший к ней уже натасканным так, как может быть только Дон-Жуан... и из всей этой истасканности и выжатости и изжитости что она могла сделать? Жест, поза, магия самого стиха, т. е. стихотворного приема, больше и нет ничего. Ее самой нет»⁴. Замечание А. Эфрон о невозможности оригинального и соответствующего цветаевскому мифу авторского истолкования данной темы, вероятно, обусловлено акцентированием внимания дочери поэтессы на обилии культурных пластов, которыми окружена личность Дон Жуана. Однако новаторство М. Цветаевой в осмыслении темы заключается в принципиальной неза-

* Не менее популярным миф о Дон Жуане остается и в XX в., но мы называем только тех авторов, которые обращались к образу Дон Жуана до М. Цветаевой.

вершенности и вариативности характера героя и в соответствии с этим специфики самоопределения лирической героини.

Первое стихотворение цикла «На заре морозной...» строится на противопоставлении Дон Жуана родине лирической героини — условному месту их встречи. Признаками родины становятся холод (*И замерз колодец*), православность (*А у богородиц — / Строгие глаза*) и колокольный звон, в поэтике М. Цветаевой символизирующий благословенность (ср. «Стихи о Москве»).

Назначение свидания напоминает фольклорный заговор, заклинание. Лирическая героиня приглашает Дон Жуана, одновременно вызывая из небытия его дух. При этом оговаривается, что место их встречи не соответствует ни любовному свиданию (*... в моей отчизне / Негде целовать!*), ни сущности Дон Жуана (*Да и вам, красавец, / Край мой не к лицу*).

Главным условием встречи героев становится необходимость угадывания нового воплощения Дон Жуана, доступное только лирической героине:

Ах, в дохе медвежьей
И узнать вас трудно,
Если бы не губы
Ваши, Дон-Жуан.

Лирическая героиня преодолевает запреты, отказываясь от привычного образа жизни и противопоставляя благочестию пассионарность своей натуры (*Да боюсь — состарюсь*), которая сближает героиню с Дон Жуаном.

Представление о некой одержимости, определившее мироучастие лирической героини и задающее своеобразие поэтическому кредо и жизненной позиции непосредственно самой поэтессы, зародилось уже в начале ее творческого пути. Еще в 1914 г. в письме к В. Розанову М. Цветаева обозначит одну из доминант своей натуры: «Полная неспособность природы — молиться и покориться»⁵, что положит начало созданию авторского мифа. Такая позиция во многом определит особенности психотипа лирического «я» и его ролевого поведения в поэтическом мире М. Цветаевой.

Второе стихотворение цикла «Долго на заре туманной...» продолжает тему встречи героев, изображающуюся посмертной. Появляется оппозиция: снег и жар. Снег соотносится со смертью (*Уложили Дон-Жуана / В снежную постель*), а жар является характеристикой героя (*Ни гремучего фонтана, / Ни горячих звезд...*) Лирическая героиня в одиночестве прощается с героем. Возможность для Дон Жуана получить в посмертный дар любовь (*Я тебе сегодня ночью / Сердце принесу*) и благословение подчеркивает их особую связь:

А пока — спокойно спите!..
Из далеких стран
Вы пришли ко мне. Ваш список —
Полон, Дон-Жуан!

В третьем стихотворении цикла с образом героя связывается мотив странничества, который интерпретируется поэтессой как вечный поиск новой любви («После столько роз, городов и тосков...»). Лирическая героиня изначально отвергает сближение, мотивируя это выключенностью из жизни обоих участников коммуникации: ... *Вы — почти что остов, / Я — почти что тень*. Уподобление лирической героини тени вводит мотив смерти и отрешенности от земного мира, что становится отсылкой к образу Эвридики и дочери Иaira. Подобные ассоциации закрепляются благодаря появлению аллюзий, позволяющих расценивать стремление Дон Жуана к обольщению как пародирование Орфея, спускающего в Аид, и безутешности Иaira по смерти дочери:

И зачем мне знать, что к небесным силам
Вам взывать пришлось?
И зачем мне знать, что пахнуло — Нилом
От моих волос?

Примечательно, что Нил в поэтическом мире М. Цветаевой означает путь в иномирье (ср.: «Древняя тщета течет по жилам...», 1923).

Лирическая героиня, отвергнув попытку обольщения, находит подходящую форму отношений с героем, выступая как рассказчи-

ца (*Нет, уж лучше я расскажу Вам сказку...*). Эта позиция в контексте творчества М. Цветаевой является аллюзией поэтического дара, а также кодом особого типа поведения и эротичности, соединяя в себе соблазн слова и женственности.

Пространство в сказке карнавализуется и напоминает стилизацию театра марионеток (*Кто-то бросил розу. Монах под маской / Пронесил фонарь*). Фиксируется время действия — зима (*Был тогда — январь*), героиня из тени превращается в Кармен (*В тот самый час Дон-Жуан Кастильский / Повстречал — Кармен*).

Дон Жуана и Кармен сближает общая родина — Севилья, в отличие от России — родины лирической героини. При этом оба героя связаны с музыкой, именно их оперная ипостась способствовала популяризации и романтизации, а главное, мифологизации этих образов. Кроме того, Дон Жуан — персонаж, к которому обращался П. Мериме, создавший изначальный образ Кармен. Как верно отмечает М. Тростников, «с момента появления новеллы П. Мериме этот образ зажил самостоятельной жизнью, и фактически к концу XIX в. стало правомерно говорить о трех “Кармен”, лишь внешне напоминающих друг друга. <...> Кармен Мериме — убийца, воровка, контрабандистка, проститутка; любовь к ней сам Хозе называет болезнью. <...> Кармен Бизе — страстная и любящая натура. Знаменитая ария “L'Amour c'est un oiseau rebel” полностью обрисовывает характер этого персонажа. Популярность двух Кармен привела к тому, что с этим именем стали связывать представление о цыганке вообще...»⁶. Литературность, оперность и своеобразная духовная родственность Дон Жуана и Кармен, их равновесие обуславливает то, что, согласно цветаевскому мифу, встреча героев возможна лишь в пространстве сказки.

Четвертое стихотворение продолжает развитие лирического сюжета предыдущего. Доминирующим становится мотив любовного поединка, решаемого как психологическое противостояние героев. Пространство и динамика отношений театрализируются, приобретая более напряженный, но несколько схематический характер (*Ровно — полночь. / Луна — как ястреб*). Присвоение лирической

героиней маски Кармен позволяет изменить стратегию коммуникации. Лирическая героиня, сохраняя некоторую дистанцию, стремится к узнаванию и глубинному пониманию природы героя (— *Узнаешь? — Быть может*). Для Кармен важно не то, кто именно ее коммуникативный партнер, а ощущение своей внутренней роковой силы, т. е. знание, что она Кармен (— *Дон-Жуан я. / — А я — Кармен*).

Стоит вспомнить высказывание М. Цветаевой о Дон Жуане, проясняющее отношение и оценку этого образа поэтессой. В 1925 г. М. Цветаева в письме к О. Е. Черновой вновь вернется к осмыслению образа Дон Жуана. «...будь Дон-Жуан глубок, мог ли бы он любить всех? Не есть ли это “всех” неизменное следствие поверхностности? Короче: можно ли любить всех — трагически? Ведь Дон-Жуан смешон... Или это трагическое “всех”, трагедия вселюбия — исключительное преимущество женщин? (Знаю по себе)»⁷. Возможно, эта мысль сформировалась еще в период работы над циклом, и появление Кармен не только необходимость введения образа, родственного Дон Жуану. Следуя за логикой М. Цветаевой, Кармен — образ более трагический и глубокий. В цикле «Дон-Жуан» поэтесса сближает лирическое «я» с героем, чтобы более точно охарактеризовать психотип, соответствующий авторскому мифу, при этом иронизируя над Дон Жуаном и противопоставляя ему женский образ.

Пятое стихотворение цикла написано несколько месяцев спустя, из чего можно заключить, что поэтесса находила тему не до конца раскрытой и требующей если не пересмотра, то новых вариаций. Продолжая разрабатывать цикл, М. Цветаева, видимо, пришла к заключению, что образ самого Дон Жуана ею недостаточно осмыслен. До этого М. Цветаева интерпретировала образ Дон Жуана как некий архетип, определив его сущность поиском любви и наслаждения. На сей раз в герое начинают акцентироваться амбивалентные черты. Сохранив прежнюю установку понимания Дон Жуана, поэтесса старается иначе истолковать ранее введенный в цикл мотив странничества, что дает возможность приписать герою мученические черты (*... люди мне сказали / О прекрасном, о несчаст-*

ном *Дон-Жуане*). Лирическая героиня сохраняет за собой амплуа рассказчицы, при этом вводится мотив легенды о Дон Жуане, что подчеркивает опосредованность знания о герое. М. Цветаева апеллирует к традиционным чертам образа (*И была у Дон-Жуана — шпага, / И была у Дон-Жуана — Донна Анна*). Шпага символизирует бесстрашие и бретерство героя. Донна Анна, согласно пушкинской традиции, — истинную любовь Дон Жуана. В конечном итоге образ Дон Жуана изображается двусмысленно, совмещая иронизирование над ним и сочувствие лирической героини. Вводится мотив одиночества (*И белел в тумане посох странный... / — Не было у Дон-Жуана — Донны Анны*), который также может указывать на извечный поиск новой любви. Так лирическая героиня подменяет Донну Анну.

В шестом стихотворении подчеркивается пассионарность лирической героини, становящаяся причиной искушения (*И падает шелковый пояс / К ногам его — райской змеей...*). Образ пояса стимулирует появление ассоциативного ряда. Пояс — «один из шести евхаристических одеяний, олицетворяющих священную непорочность и духовную бдительность»⁸ (ср. *О, наконец, тебя я удостоюсь, / Благообразия прекрасный пояс!**). Венерин же пояс — символ обольщения и наслаждения, а снятие пояса — знак телесного раскрепощения, отказ от запретов. Уподобление пояса райской змее позволяет отождествить лирическую героиню с Евой, которая символизирует в поэтическом мире М. Цветаевой доминирование женского, даже плотского, начала над духовным.

В завершение стихотворения мотив соблазна тематически связывается с мотивом узнавания. Именно узнавание героя, несмотря на скрытость его личности, становится победой пассионарного начала в лирической героине:

И кто-то, под маскою кроясь:
— Узнайте! — Не знаю. — Узнай!
И падает шелковый пояс
На площади — круглой, как рай.

* «Настанет день — печальный, говорят!..» (цикл «Стихи о Москве», 1916).

Заключительное стихотворение цикла «И разжигая во встречном взоре...» строится как монолог лирической героини, обращенный к Дон Жуану. Страсть по-прежнему остается доминантой личности Дон Жуана:

Томленьем застланы, как туманом,
Глаза твои.
В петлице — роза, по всем карманам —
Слова любви!

Мотив странничества, подчеркивает амбивалентность героя (*И разжигая во встречном взоре / Печаль и блуд*), которая становится определяющей в авторском понимании образа. Дон Жуан наделяется одновременно демоническими (*зверски-черен*) и мученическими (*небесно-худ*) чертами. Лирическая героиня признает в герое родственную натуру и достойную пару (*Я посылаю тебе улыбку, / Король воров!*). Герой теперь осознается как источник творческого вдохновения для лирической героини.

Необходимость переосмысления образа героя и высвечивания других сторон психотипа лирического «я» побуждает М. Цветаеву интерпретировать любовный поединок как интенцию творчества:

И узнаю, раскрывая крылья —
Тот самый взгляд,
Каким глядел на меня в Кастилье —
Твой старший брат.

Такой трактовке способствует созвучие слов «Кастилья» и «Кастальский источник» (символ поэтического вдохновения). Несмотря на то, что этимологически реальный и мифологический топосы не связаны, можно предположить, что для поэтессы их сближение представляется актуальным. Подобное допущение подтверждается, если вспомнить слова М. Гаспарова о пристрастии М. Цветаевой к подобного рода экспериментированию, «когда слова сближаются не только по смыслу, но и по звуку, и этот звук подсказывает

некоторый общий, мерцающий, не поддающийся точному определению смысл»⁹. Новая смысловая нагрузка образа Дон-Жуана позволяет соотнести его с поэтическим гением (ср. *на пирах молодой поэзии — Жуана*¹⁰), пробуждающим в лирическом «я» крылатость и поэтический дар.

Возникает идея замены эротического обольщения духовным — соблазном творчества. Одиночество Дон Жуана, изображенное в последнем стихотворении, — это одиночество поэта, одна из излюбленных тем М. Цветаевой. Именно поэтический дар определяет равнозначность героев.

Подводя итоги, следует отметить, что вариативность, являясь одной из форм художественной незавершенности, активно стимулирует процесс смыслопорождения.

Вариативность лирического сюжета цикла «Дон-Жуан» определяется прежде всего статусом лирической героини, совмещающей в себе в неосинкретическом единстве повествователя и участницу любовного поединка.

Витализм Дон Жуана, по сути являющегося призраком, противопоставляется сопричастности лирической героини иномирию. Это выражается в отождествлении характера героини с родиной, становящейся именно для Дон Жуана иномирьем. При этом оба героя изображаются амбивалентно, что позволяет по различным характеристикам то сближать их психотипы, то подчеркивать их контрастность.

Внутритекстовая коммуникация дает возможность М. Цветаевой варьировать образную систему. Лирическая героиня попеременно обращается то к маске мудрой женщины, отрешенной от любви, то к маске Кармен, представляющей роковую силу, равную герою. Именно Кармен оказывается наиболее подходящей участницей любовного поединка. И она, и Дон Жуан символизируют разрушительный характер любви. В то же время любовь определяет их сущность.

Если в первых стихотворениях цикла тип коммуникации между героями — это отношения «разминовения», далее развивающие-

ся как любовный поединок, то в последнем они становятся гармоничными на основе поэтического вдохновения.

¹ Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Энергия незавершенного // Дергачевские чтения — 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : в 3 т. Т. 1. Екатеринбург, 2012. С. 118.

² Фарино Е. Введение в литературоведение : учеб. пособие. СПб., 2004. С. 523.

³ Лейдерман Н. Л., Скрипова О. А. Сюрреалистическое мировосприятие и жанр «гиперлирической» поэмы (М. Цветаева «Поэма Воздуха») // Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 682

⁴ Эфрон А. О Марине Цветаевой. Воспоминания дочери. М., 1989. С. 250.

⁵ Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. М., 1998. С. 120.

⁶ Тростников М. От декаданса к авангарду : поэтологический очерк европейского менталитета XX в. // Семиотика и Авангард : антология / под общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 2006. С. 676.

⁷ Цветаева М. И. Избранные сочинения : в 2 т. Т. 1 : Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. М., 1998. С. 603.

⁸ Пояс [Электронный ресурс] // Словарь символов. URL: <http://slovar.plib.ru/dictionary/d23/678.html>.

⁹ Гаспаров М. Л. Марина Цветаева : От поэтики быта к поэтике слова // Избр. ст. М., 1995. С. 314.

¹⁰ Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 4. С. 17.

3.5. Незавершенность сюжетов — один из творческих принципов А. П. Чехова

Исследователи не раз обращались к интерпретации финалов произведений Чехова, пытались осмыслить итог развития сюжетов, определить авторское отношение к героям, в этих финалах так или иначе проявленное. Не случайны определения сюжетов, связанные с душевным состоянием главных персонажей: «сюжет ухода», «сюжет прозрения» и др. В самом деле, уход, отъезд из дома,

разрыв отношений — это именно завершение повествования, поскольку включает в себя поступок, действие или хотя бы решение.

Интересно на те же самые сюжеты посмотреть под другим углом зрения, сосредоточив внимание не на судьбе героев и их мировосприятии, а на том, как строится рассказ о происходящем и чем он завершается. И тогда очевидны *н е з а в е р ш е н н о с т ь*, *н е о к о н ч а т е л ь н о с т ь*, *н е п р е д с к а з у е м о с т ь* *п р о д о л ж е н и я* — особенности поэтики Чехова.

Остановимся на рассказах с трагическими финалами («Ванька» и «Спать хочется»). Счастливым засыпает Ванька, опустивший в почтовый ящик письмо «на деревню дедушке»¹. «Смеюсь от радости» (т. 7, с. 12), засыпает Варька, задушившая ребенка. Героям не дано осознать ситуацию. Это читатель поймет, что письмо не сможет дойти до адресата и крик детской души не будет услышан. Читатель сможет представить, что будет с несчастной Варькой, когда хозяева обнаружат мертвого ребенка. Сила эмоционального воздействия подобных финалов именно в их незавершенности, обрыве повествования до развязки.

Обратимся к «Учителю словесности». Рассказ о влюбленности, женитьбе и благополучном семейном существовании Никитина завершается полным смятением, паническим желанием бегства: «Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» (т. 8, с. 326). Однако это всего лишь запись в дневнике. Очевидно, что осознание окружающей пошлости пришло к герою, но никаких действий, поступков у Чехова в финале мы не видим.

По отсутствию поступков аналогичен финал в «Доме с мезонином». Рассказ строится на воспоминаниях о возникшем и угасшем чувстве влюбленности. Воспоминания достаточно яркие, создающие иллюзию сиюминутности происходящего. Однако разрыв отношений не привел к трагедии: прошлое уже «забывается», вспоминается «смутно».

Лирический возглас в финале «Мисюсь, где ты?» (т. 9, с. 191) подчеркивает значимость того, что было когда-то, но вместе с тем и временность, необязательность возникших отношений. Да,

вмешалась старшая сестра, она виновница отъезда и разрыва, но... никто не протестовал, никто не пытался что-то исправить. Именно в отсутствии поступков, в закономерности незавершенности финала и кроется авторский подход: настроение подменило действие.

Теперь обратимся к примерам, в которых уход героя, героини или кардинальное изменение жизни — сознательный, самостоятельный шаг, поступок.

Финал повести «Дуэль» не вытекает из сюжетного развития. Лаевский мечтал о бегстве, но никуда не уезжает и начинает непривычную для себя трудовую жизнь. Фон Корен, ненавидевший Лаевского и готовый убить его на дуэли, уезжает, но заходит попрощаться и пожимает Лаевскому руку. И автор, и читатель понимают, что совершившаяся перемена не может восприниматься как окончательная, итоговая. Однако в рамках повествования Чехову важен поступок, важна реализованная готовность героя и пусть маленькая (три месяца), но проверка временем. Финал интересен, с одной стороны, своей явной незавершенностью, неокончателностью, с другой — прозвучавшими раздумьями о правде, которую «никто не знает», но, «быть может, и доплывут до настоящей правды» (т. 7, с. 448).

В повести «Моя жизнь» переход главного героя «в рабочие» не случайный порыв, а обдуманый шаг, несмотря на целый ряд противодействий и препятствий. Не только автору, но, очевидно, и герою понятно, что этот переход ничего не изменил в общей жизни, а в собственной судьбе Мисаила удовлетворение могла принести лишь независимость от отца и верность своему слову.

Финальная сцена не связана ни с деятельностью героя, ни с его убеждениями. Об этой стороне жизни мы узнаем из предельно кратких нескольких слов в его записках: «В будни я был занят с раннего утра до вечера» (т. 9, с. 278). Завершает повествование сцена на кладбище, не конкретная, а «одна из», привязанная к выходному дню и к хорошей погоде. В ней участвует так и не соединившаяся с Мисаилом Анята Благово и дочка покойной сестры.

При явной сюжетной незавершенности обращает на себя внимание лиризм и теплота финала за счет рассказа о девочке, «радостной, счастливой, жмурящейся от яркого дневного света» (т. 9, с. 279).

Больше всего интерпретаций вызвал финал «Невесты». Расхождения касались и вопроса об окончательности разрыва с родным домом и будущей судьбы Нади. Наблюдая незавершенность судеб большинства чеховских героев, понимаем, что Надя Шумина не исключение. Еще раз подчеркнем двойной смысл финальных строк. Надя считала, что она уезжает навсегда. Автор в эту фразу вставляет маленькую ремарку — «как полагала» (т. 10, с. 222). В результате окончательность решения воспринимается уже относительно, и завершённый поступком героини финал эту завершённость, определённость утрачивает.

Обратим внимание на рассказы, в которых главные герои умирают. Посмотрим, распространяется ли на них тот же принцип незавершённости.

Сюжет «Человека в футляре», если иметь в виду рассказанную Буркиным историю учителя Беликова, вполне закончен. Но в tomto и дело, что важна не только событийная канва, но и ее осмысление. Для характеристики восприятия «человека в футляре» существенно замечание о том, что хоронить таких людей — «большое удовольствие» (т. 10, с. 54).

Рассказ о Беликове обрамлен бытовыми подробностями, среди которых и сарай старосты, и проходящая мимо Мавра. Бытовой контекст не уводит от смысла рассказа, но лишает его единичности, конкретности.

Принципиально другой герой и другая авторская задача в рассказе «Архиерей». Смерть Беликова воспринималась как итог жизни человека, не понимающего живой жизни и портящего ее всем окружающим. Повествование о последних днях и о смерти Архиерея интересно соотносением взглядов, чувств, отношений к большому и малому, повседневному и духовному, сиюминутному и вечному.

Нас в данном случае интересуют особенности финала. Интересно, что столь разные по смыслу рассказы в чем-то совпадают

по характеру их завершения. Финал «Архиерея» никак не связан ни с жизнью, ни со смертью героя. Сразу после известия о смерти повествуется о веселом пасхальном празднике. А последний абзац (через месяц после смерти героя), как и в финале «Человека в футляре», переключает внимание на сугубо бытовую ситуацию. О пресвященном Петре уже забыли, а вспоминает о нем только старуха мать, когда выходит под вечер встречать корову.

Рассказ «Дама с собачкой» интересен отказом автора от какого бы то ни было сюжетного финала. Нет ни разрыва в существующих семьях Гурова и Анны Сергеевны, не делается никаких шагов для того, чтобы любящим соединиться. Финальная фраза акцентирует внимание не на чувствах героев, а на том, что всевозможные препятствия и неприятности — впереди. В данном случае отсутствие завершающей сюжетной коллизии важно, чтобы расширить смысл произведения, не сводить его только к конкретному решению семейных обязанностей и любовных связей.

Именно поэтому в финале не конец отношений, а перспектива перехода их в новое качество, а «до конца еще далеко-далеко», и «самое сложное только еще начинается» (т. 10, с. 145). Именно на примере этого рассказа В. Катаев обобщает наблюдения о чеховских финалах, пишет об уходе автора от конкретики, определенности: «Тема легкого конца вытесняется темой трудного начала, и это вариант давнего чеховского типа рассказов об опровержении иллюзии, об отказе от стереотипного представления, о преодолении шаблонного типа поведения»².

Как мы убедились на примере произведений с самыми разными сюжетами, в финалах автор сознательно уходит от подведения итогов, от содержательно значимых акцентов. Чеховская фраза «никто не знал настоящей правды» — ключевая не только в интерпретации характеров героев, сюжетов и конфликтов произведений, но и в определении особенностей поэтики, общих принципов завершения сюжетных коллизий. «Абсолютным в чеховском художественном мире является, таким образом, лишь относительность всех известных частных “правд” в сопоставлении с “настоящей

правдой”, стремление к ней, неизменные поиски людьми “настоящей правды”, все усложняющееся о ней представление»³.

¹ *Чехов А. П. Ванька* // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. 2-е изд. М., 2007—2008. Т. 5. С.469. В дальнейшем цитаты из произведений Чехова приводятся по этому изданию с указанием в скобках за текстом номера тома и страницы.

² *Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации.* М., 1979. С. 268.

³ Там же. С. 318.

3.6. Поэтика фрагментарности: возможности и ограничения

Гуманитарное свойство с к р и п т и з а ц и и бытия начинает в последнее время восприниматься как все более массовое явление, в результате которого происходит экстенсивный перенос бытия в разнообразные формы записи. Диффузия разных дискурсов креативной, и не только креативной, деятельности может обнаружить себя в возникновении как новых жанров письменности (наиболее показательно в этом смысле явление интернет-текстов во всех проявлениях — от переписки до авторских сайтов), так и в появлении неожиданных ракурсов художественного осмысления мира. Не случайно контекст нового дискурса был заявлен как предмет, требующий своей науки, скрипторики — науки о человеке пишущем, науки о с а м о с о з н а н и и п и с ь м о м¹.

Исследование результатов тотальной скриптизации бытия заставляет говорить о его безусловном влиянии на интенсификацию роли фрагмента, фрагментарности и фрагментарного письма в литературе. Вопросы соотношения фрагмента, отрывка и целого, неопределенности и проницаемости границы между документально зафиксированным фактом и художественным осмыслением явлений реальности, линейного и дискретного письма в данной работе

текстово ограничены материалом, так или иначе связанным с понятием «эго»-текста*. В аннотации к информационно насыщенной работе Ю. М. Михеева «Дневник как эго-текст» сказано, что «дневник предлагается считать ядерным понятием внутри более общего — дневниковых текстов, включающих в себя и записные книжки (ежедневник, блокнот, альбом, черновик, записи для памяти, календарь), и мемуары, письма, путевые журналы, и автобиографии, исповеди, маргиналии, рабочие тетради, и так называемые блоги в Интернете... Обобщающим для всех можно признать понятие эго-текст (*перво-текст*)»². При обосновании концептуально важного и вынесенного на обложку монографии термина автор уточняет исходный тезис: «В целом дневник можно подвести под более широкое понятие — *пред-текста*, или даже *перво-текста*, куда вместе с собственно дневниками попадут и записные книжки, и разного рода альбомы, блокноты, рабочие тетради, конспекты, черновики, телефонные и расчетные книжки, а также многие другие микрожанры письменности для себя, а иначе э г о - т е к с т а (еще одно родовое понятие по отношению к дневнику, только выделенное по другому основанию) (выделено автором; разрядка наша. — А. П., Т. С.)»³.

Импульсом к размышлениям стала современная тенденция тотальной публикации текстов «черновикового художественного создания»⁴ и даже текстов «нулевой степени письма» (Р. Барт). Симптоматично, что современная филология, рассматривая маргинальные явления, все реже ставит вопрос о художественном статусе того или иного текста, равно как и вопрос о критериях, разграничивающих эстетически значимое и эстетически несостоятельное, зачастую отказываясь от фиксации органики и/или механистичности

* Материал ограничен и жанрово, и хронологически: в XIX — первой половине XX в. это устойчивые жанры дневника, рабочих записей, рабочих тетрадей, записных книжек. Во второй половине XX столетия — записные книжки писателей. В современной литературе — это разнообразные малые прозаические жанры, которые активно публикуют «толстые» журналы: записки, заметки, «рассказики», вишетки, фрагменты дневников, записные книжки, фрагменты травелогов, эпистолярные, дембельский альбом, парадоски и т. п.

перевода/неперевода документа жизни в явление искусства. Так, определяя функции эго-текста (культурная память, завещание, релаксационно-терапевтическая, аутокогнитивная и/или социализационная, культурно-игровая, квазидialogовая, гигиеническая, литературно-творческая), собственно креативную функцию Ю. М. Михеев не только ставит на последнее место, но явно считает ее необязательной, хотя и признает, что, «так или иначе, всякий автор дневника неизбежно становится — хочет он этого или нет — своего рода сочинителем»⁵.

«Документация своей идентичности» (А. Эткинд), безусловно, может не претендовать на статус литературности. Более того, не претендуя на художественную результативность, она порой ее приобретает в результате рецепции. Не случайно современный исследователь, автор книги, посвященной записным книжкам как русских, так и европейских писателей, выполненной с активным подключением лингвистических методов исследования, связывает непубликацию/публикацию записных книжек с невозможностью/возможностью приближения к художественному дискурсу:

В обеих модификациях (неопубликованные и опубликованные. — А. П., Т. С.) отправитель сообщения (автор) представляет себя при помощи личного местоимения «я». <...> В отношении получателя сообщения две модификации записных книжек разительно отличаются друг от друга. До публикации получатель чаще всего совпадает с отправителем текста. Это автокоммуникация — тип коммуникации, который был определен Ю. М. Лотманом как передача сообщения от «я» к «я». <...> После публикации записных книжек получателем сообщения становится неопределенное множество людей, без временных и пространственных ограничений. Интерес читателей к записным книжкам может быть обусловлен вниманием к личности автора или к описанным в записной книжке фактам (периоду истории). Поскольку отправитель не ставит перед собой задачи передать социальную информацию, получатель и не ожидает этого типа знания, что составляет принципиальное отличие от публицистического дискурса. Отсутствует прагматическая заинтересованность читателя. Тем самым опубликованная записная

книжка приближается к художественному дискурсу по двум признакам: 1) отсутствие прагматической заинтересованности получателя...; 2) двойная коммуникативная рамка. Здесь есть внутренний отправитель и внутренний адресат (автокоммуникация в записной книжке; повествователь или рассказчик и внутренний адресат в художественной литературе), а также внешний получатель (неограниченное множество читателя) и внешний отправитель (автор в художественном произведении, редактор и/или публикатор в записной книжке)⁶.

Нам уже доводилось писать о процессе художественной легитимизации маргинального, ощущаемого в XIX в. в качестве документального и подсобного, жанра записных книжек в литературе последней трети XX в.⁷ Формально писатели XIX—XX вв. обозначают свои записи «для себя» весьма традиционно: «записная книжка», «рабочая тетрадь», «дневник». Путаница возникает при попытке жанровой характеристики и фиксации результатов «записей для себя» со стороны исследователей. Так, например, отсутствие оформления записных книжек как целого, фрагментарность, эпизодичность, временная дискретность, смысловая пестрота, совмещение в пространстве текста бытовой личности и авторской, «эстетическая непричесанность», несовпадение авторского целеполагания (чаще всего записи не предполагалось публиковать) и читательского восприятия опубликованного как текста, завершенного самой жизнью, обуславливает метафоричность и оценочность в номинации жанра с точки зрения аналитиков, самое «спокойное» из которых — «творческая лаборатория».

В литературоведческих работах можно прочесть различные определения записных книжек и тетрадей Ф. М. Достоевского («творческие рукописи», «творческие дневники», «дневник для себя», «летопись духовной жизни», «ценный материал»), А. П. Чехова (бессмертные черновики), «черновой жанр», «книжка эмбрионов», «черновик черновика», «идеографические знаки», «драгоценное свидетельство... духовной жизни», «загадочная книга», «поэтическое хозяйство», «тихая книга», «редкостный жанр»), В. Хлебнико-

ва («поэтическая обсерватория»), А. Ахматовой («листки из дневника», «новеллы», «бесценный материал»), А. Т. Твардовского («автобиографическое повествование», «последняя книга художника», «литературная хроника», «сплав дневника и тетрадей», «история великой души»), А. Платонова («плод независимого философствования»), Вен. Ерофеева («малый миф»), С. Довлатова («книга небывалого жанра», «жизнь, превращенная в “соло на ундервуде”») и пр.

Характерно название статьи Н. Гончаровой, посвященной записным книжкам А. Ахматовой: «О так называемых “дневниковых записях” Анны Ахматовой», в которой симптоматично признание: «Говорить о д н е в н и к е (выделено автором, разрядка наша. — *А. П., Т. С.*) Анны Ахматовой неправомерно: мы имеем дело с записями дневникового характера, разбросанными среди других текстов в рабочих тетрадях, записями, в которых прорывается нечто личное или намеревающееся казаться таковым. Они-то и станут предметом нашего рассмотрения, а название “дневниковые” принято нами как условное, для удобства обозначения этого феномена»⁸. Работа Н. Гончаровой — очередная исследовательская попытка выяснения того, как «вспышки сознания в беспамятстве дней» (А. Ахматова) претворяются в прозу поэта, как фрагментарное письмо становится системой фрагментов как особого жанра, о котором неоднократно писала и говорила в связи с Пушкиным сама Ахматова: «То, что мы называем ахматовскими “дневниковыми записями”, ахматовской прозой из записных книжек, есть ряд в с п ы ш е к (выделено автором, разрядка наша. — *А. П., Т. С.*): ряд пушкинских фрагментов, написанных с учетом “литературного карбонаризма” Проклятых поэтов и их младших современников»⁹.

Если фрагмент как жанр и фрагментарность как манера письма заложены в самом способе создания любого эго-текста, вне зависимости от судьбы его рецепции (в любом случае это «труды и дни»), то фрагмент как «самостоятельная литературная форма» в современной литературе (если считать постмодернизм до сих пор ведущим ее направлением) приобретает особую коннотацию: «Эффект фрагментарности в литературе постмодернизма достигается элими-

нацией объединяющего текст авторского сознания, отказом от последовательной повествовательной стратегии в пользу коллажа и пастиша»¹⁰.

Фрагментарность как эстетическая норма литературы потока сознания и литературы постмодернистского толка несомненна, но художественно состоятельна только при условии соблюдения тех же законов, что присущи ставшими эстетически значимыми эготекстам, в которых «соединение заведомо разнородных, нестыкуемых фрагментов провоцирует на то, чтобы прозреваемое целое виделось не как поток жизни, а как нечто многомерное, как несколько сюжетов, развивающихся в одно и то же время»¹¹, в которых единый смысл стенограммы жизни и стенограммы творчества передается особыми сознательно-бессознательными средствами и «отличается концентрированной образностью»¹².

Исходя из ракурса исследования и возможности и ограничения дискретного, порой незавершенного письма, позволим себе сначала остановиться на той эстетической недостаточности, которую чревата фрагментарность, а затем продемонстрируем ее безусловные возможности.

Слово, как известно, обладает способностью «проговариваться». Леонид Костюков в предуведомлении к тексту, имеющему авторский жанровый подзаголовок «Триптих» и названному «Мало кто оттуда выйдет», признается: «В последнее время я не сумел довести до конца довольно много прозаических начинаний. Возникли впечатление кризиса апробированных систем, тоска по чему-то новому, другому письму, другому способу диалога с читателем. Вряд ли мне удалось с первой попытки создать это новое, но, может быть, получилось выразить тоску»¹³. После вербализации личностной установки становится очевидным, что заявленная автором жанровая номинация (триптих) по определению не может быть реализована, текст будет разворачиваться (и разворачивается) как воплощение одной эмоции путем ее фрагментарной фиксации. В то время как принцип триптиха так или иначе предполагает наличие классического принципа сюжетно-композиционного построения: «те-

зис — антитезис — синтез». Называя свои опыты «Миниатюрами», Галина Жданова обнаруживает, кроме фрагментарности, еще одну, фактически обязательную, черту современной прозы определенного толка: преимущественное повествование от 1-го лица и постоянную, осуществляемую в процессе «документальных» свидетельств своего состояния попытку описания самого процесса письма (творчества): «Фразы набрасывались друг на друга, как волны. Каждой хотелось первой дотронуться до тела и проверить его на прочность. Чтобы не упасть и не захлебнуться, я быстро записываю их, и они успокаиваются»¹⁴.

Пермская писательница Нина Горланова, постоянный автор журнала «Урал», в течение последних лет публикует прозу, называемую с едва заметными жанровыми вариациями: «Всякое-разное. Из дневника писателя», «Короткие рассказы из жизни» или «Бр-тр. Из записей 2006 года». Для записей Н. Горлановой, всегда публикуемых журналом в разделе прозы, характерна непринужденная естественность повествования и установка на максимальную достоверность описания, рассчитанную на эффект узнавания читателем «своего» (мыслей, чувств, мелочей быта) в потоке повседневно. Эта проза — весьма показательный пример той границы, что возникает между документально-фрагментарной фиксацией приватной жизни и частных фактов ее, которая может стать, а может и не стать явлением художественного порядка. Н. Горланова порой дает названия своим записям, тем самым оформляя их как художественно значимый и целостный фрагмент: «Сосед и сказки», «Мы все хорошие?», «Похмелье», «У Иверской», «Язвы эпиграмм», «Молитва моего внука (5 лет)». С точки зрения микрожанров, составляющих «записи», — это чаще всего сценка, рассказ, зарисовка, скетч, афоризм. Порой повествование идет «сплошняком», фрагменты отделены друг от друга пробелами, как бы и не претендуя на литературную значимость: это всего лишь «бр-тр», даже не дневник (даты то есть, то их нет), а реестр душевных и физических состояний. Однако и факт публикации «записей», и объяснение особенностей своего творческого отношения к реальности свидетельствуют о том,

что сама писательница склонна осмыслять «Бр-тр» как литературное произведение «Позвонила Марина Абашева. Ее аспирантка принесла главу по черновикам моим. “Так ты по десять раз переписываешь! А мы думали, что все из жизни”»¹⁵.

И все же победа документального свидетельства над художественным миромоделированием проявляет себя на разных уровнях. Авторская личность, автобиографическая героиня «Бр-тр» открыто (и не игрово) совпадает с нарратором. Это писательница, художница, живущая в Перми в коммунальной квартире, которая долгое время из-за соседа, скандалиста и пьяницы, является пространством повышенного напряжения и опасности. Подробно описан близкий круг автора. Муж — Слава Букур, с которым иногда публикуют совместные работы, внуки, приходящие в гости. Обозначен и свой литературный круг: Наташа Горбаневская, Сережа Костырко, Юра Фрейдин. Для текста в высшей степени присуща густота бытовых проблем (в основном безденежье и болезни), фиксируемая постоянно и подробно: «Сняла со сберкнижки последние 60 рублей, но не удержалась и купила за 10 рублей “Независимую” с нашей сказкой “Параллюли”. Еще месяц назад она стоила 8 р.»¹⁶; «2 мая. Господи, помоги мне! Вчера я начала пить антибиотики (самамед). Почки совсем сдают... Спаси меня, Господи!!!!!!!!!!!! Слава еще лег в больницу, а я одна не могу — в депрессию так и сносит, но пью в большом кол-ве фламин и держусь»¹⁷. В данном случае опасность превращения письма в «долитературную» (Р. Барт) реальность угадывается, но во многих публикациях текущей журнальной периодики она очевидна.

Специфика современной авторской жанровой номинации в области малой прозы напрямую связана с ее структурно-содержательными особенностями, и прежде всего с характером соотношения «фрагмент — целое» и, как следствие, типом графико-текстовой тактики литературы, создаваемой на границе «выдуманности» и «невыдуманности». Публикации основных «толстых» журналов последних лет дают весьма симптоматичную картину: поэтика фрагмента, во-первых, связана с поэтикой черновика; во-вторых, являет

собой «черновое сознание», но не всегда становится проекцией «черновикового художественного сознания». Характерен эпиграф Игоря Алексеева к его прозе «Как умирают слоны. Записки из бутылки», который можно поставить почти ко всем текстам, названным в нашей работе: «Я буду соображать до конца. И писать записки. И заталкивать их в бутылки. И бросать в море»¹⁸. Жанровые этикетки на бутылках, бросаемых в море читательского восприятия, разнообразны только на первый взгляд. Все они – знак установки на фрагментарность, но фрагментарность, регламентированную внешними факторами, а не внутренним художественным законом. В сущности, их можно сгруппировать в три основных типа.

Во-первых, это жанровые номинации словарно-справочного варианта. Например: Александр Балод, «Иронический словарь «Empire V». В журнале «Урал», посвященном художникам-авангардистам, помещены тексты, жанрово номинированные следующим образом: «Терминариум — словник», «Рукописный журнал Экспериментальной художественной выставки на Сакко и Ванцетти, 23 (1982)», содержащий раздел «График популярности за текущую неделю». Традиции, как и причины (попытка внешней систематики разрозненных фрагментов), лежат на поверхности. М. Павич в «Автобиографии» констатирует: «Я написал первый роман в виде словаря, второй в виде кроссворда, третий в виде клепсидры и четвертый как пособие по гаданию на картах таро. Пятый был астрологическим справочником для непосвященных»¹⁹.

Во-вторых, это номинации метафорико-игрового характера, в которых обозначение жанра порой входит в само название текста: Александр Жолковский («Хорошо! *Виньетки*»), А. Битов («От свиньи до свиньи, или О занятии не своим делом (отчет к собственному юбилею)»), «Апология Моськи, или О критериях и масштабах (речь, не произнесенная на открытии Международной конференции, посвященной 500-летию рода Достоевских)»), Юрий Буйда («Книга левой руки»), Катя Рубина («Рассказики»), Людмила Петрушевская («Парадоски»), Галина Жданова («Миниатюры»), Ксения Голубович («Роза и остальные. Маленькая трагедия»), Давид Лившиц («Утешительный приз для аутсайдеров. Буколика»).

Наконец, третий (доминантный) вариант — жанровые номинации, прямо нацеливающие на тип мышления фрагментом. Специфику этих названий можно назвать поэтикой «из»: Борис Гайдук («Макароны по-францискански. Из “Книги о еде”»), Игорь Алексеев («Как умирают слоны. Записки из бутылки»), Дмитрий Бавильский («Курс молодого бойца. Из цикла “Праздные люди”»), Олег Лекманов («Из дембельского альбома»), Андрей Битов («Из цикла “Обнуление времени”»), Леонид Зорин («Письма из Петербурга. Эпистолярные монологи»), Галина Вайгер («Музыка земли. Из венка новелл “Песня странника”»), Дмитрий Каролис («Частная жизнь начала века. Из дневников и путевых тетрадей. 2001—2004 годы. Хроники»), В. Николаев («Вся власть — приматам! Байки, высосанные из пальца»), Зоя Богуславская («Действующие лица. 1990—2000-е. Из цикла “Невымышленные рассказы”»), Нина Горланова («Короткие рассказы из жизни», «Всякое-разное», «Из дневника писателя», «Из записей 2006 года»), Евгений Арбенин («Из интимного дневника»).

Обращает на себя внимание излишняя «одетость», избыточная «упакованность» (*over dress*) современной малой прозы. Вычурность жанровой номинации сочетается и подкрепляется не просто игрой с формой, но и с техникой оснащения внешней конструкции текста. Ведется активная игра с эпиграфами, абзацами, шрифтами (подчеркивание, курсив, выделение и т. п.), датировками, посвящениями, заголовками и подзаголовками, вплоть до тавтологии и плеоназма: письма — эпистолярные монологи. Избыточность оформления становится принципом подачи текста и знаком бессознательного, скорее всего, стремления компенсировать определенную структурно-смысловую недостаточность. В такой ситуации не может не возникнуть проблема рецептивно-прагматического характера, долженствующая осмыслить причины не только активного создания, но и тотальной публикации текстов «чернового сознания» и текстов «нулевой степени письма» (Р. Барт) в современных изданиях. Некоторые из них лежат на поверхности. В первую очередь это кризис, в котором находится отечественный «толстый»

журнал, бывший основным элементом отечественного литературного процесса на протяжении двух веков. Ныне писатели предпочитают сразу же публиковать книгу. В журнал автор с именем нередко относит «остатки», которые не стесняется публиковать, поскольку у него есть свой читатель, интересующийся всем «вышедшим из-под его пера». Молодым авторам проще дебютировать малой прозой, и это уже вариант «пробы пера», осуществляемой в «миниатюрах» и «рассказиках». Однако именно малые жанры свидетельствуют о том, что в современной литературе грань документального и художественного не только сдвинулась в сторону свидетельства жизни, а не искусства, но и перешла эту грань.

Для доказательства позволим себе две цитаты из текстов, опубликованных в разных журналах (первая цитата — в прозаическом, вторая — в публицистическом разделе):

6 июля 1977 года. Среда. / Подъем — 6:30. Отвел Таню в детсад 7:35 — 8:10. / Редакция «Урала» — 9:00. Людмила Витязева вычитывает корректуру. Пришел Вадим Кузьмич — 9:25. / Ехал до Ревды с Олегом Капорейко, Маргаритой Гордеевой (синий «Москвич» 81-16, водитель Саша) 10:00 — 11:00. / Олег фотографировал памятник героям гражданской войны на кладбище и памятник в городе. / На обратном пути заехали в Дегтярск. Мама Олега угостила садовой земляникой и напитком с калиной. / Редакция «Урала» — 14:00. Сильный ливень с грозой 15:00 — 16:00. / Из редакции домой — 17:30. Чистил ковры пылесосом. Мама сварила щи с курицей и свежей капустой²⁰;

11 июля 2001 года. Зеленогорск... Прекрасные салаты в этом году уродились — Ольга сажает²¹.

Увидеть на страницах «толстого» журнала тексты такого характера и качества еще несколько лет тому назад было невозможно.

Одной из центральных проблем жанра записных книжек является проблема исследования самого механизма скрещения, события в нем внеэстетической и эстетической реальности, механизм

перехода системы фрагментов, имеющих статус художественности, в завершенное эстетическое целое.

Есть внешняя форма завершения незавершенного, связанная с редакторской работой и издательской стратегией. Так, например, «Новомирский дневник» А. Твардовского — издательское, а не авторское название, охватывающее записи последнего десятилетия (1961—1970) «Рабочих тетрадей», которые поэт вел более сорока лет. В «Новомирском дневнике» финалом становятся строки стихотворения 1938 г., о трагедии отчей семьи (оно было воспроизведено в тетради в записи от 18 марта 1938 г., последняя запись «Рабочих тетрадей» Твардовского датирована 2 июня 1970 г.), «закольцовывая» судьбу и завершая дневник. Порой издатели и редакторы следуют научной строгости, не меняя ничего из написанного, в результате оставленное так, как написалось судьбой, жизнью и смертью, обретает особое, почти сакральное, завершение. В «Записных книжках» А. Ахматовой последние строки — об александрийской Ипатии, растерзанной толпой, напрямую отсылают к жизненной позиции и судьбе поэта.

Анализ того, что предлагают издательства и что действительно представляют собой рабочие записи писателей, — предмет особого исследования. Повторим, нас интересует то, каким образом фрагментарное «письмо для себя» становится «письмом для всех».

Предметом анализа станут четыре текста писателей разных поколений, мировоззренческих установок и художественных устремлений: «Новомирский дневник» («Рабочие тетради») А. Твардовского, «Оставьте мою душу в покое...» (издательское название записей Вен. Ерофеева), «Записные книжки» С. Довлатова и «Пловец» Ю. Казарина.

«Рабочие тетради», записные книжки, листки из дневника, записки, или, как их порой определял Твардовский, «россыпь», «очерки и рассказы», «наброски» (маргинальный «подсобный» жанр), вмещают в себя разноуровневый материал. Они связаны с творческой лабораторией писателя, историей и движением его замыслов, черновых вариантов произведений, а также фиксацией личных

состояний и наблюдений по очень широкому спектру вопросов, касающихся быта и бытия человека в свое время и культуре. Здесь возможны цитаты и обширные выписки, черновики писем как частного, так и административного характера, идущие рядом с бытовыми записями, которые, в свою очередь, соседствуют с творческими «планами и планчиками» по годам.

Твардовский на склоне лет (в последнее десятилетие своей жизни) неоднократно рефлексировал по поводу своей «здоровой (или нездоровой)» привычки вести на протяжении всей жизни «необязательные строчки записной книжки»: «Вести записи в периоды хотя бы и вынужденного неписания трудно и нудно. Единств[енный] смысл их в рабочем упорядочивании мыслей и т. п. А так — за бортом все равно остается почти все самое большое, самое занимающее душу»²². Несмотря на ощутимую неполноту и фрагментарность записей, Твардовский признает их организующее и своеобразное психотерапевтическое значение, «ведь это не только след всего написанного мною, это — моя жизнь — как ни отрывочны и случайны эти записи, — без них я сам наполовину мертв...» (2002, № 2, с. 150); «...перерыв в записях всегда почти означает, что дела мои плохи, что у меня нет сил даже для них. Они приобретают серьезное вспомогательное и организующее значение особенно в пору, когда что-нибудь не пишется, а когда не пишется, так это фиксация тех моих журнальных и прочих мытарств, которые могут составить интерес на будущее, не говоря о ближайших практических надобностях: даты, цитаты и т. п.» (2002, № 4, с. 136); «не смогу быть вполне в форме, пока не возобновлю записи, какие бы они пустяковые и случайные ни были» (2002, № 10, с. 144).

Определяющим внутреннюю трансформацию идущего сквозь все творчество поэта жанрового образования — «рабочих тетрадей» — становится вектор движения от документальной фиксации к художественному целому. Ю. Буртин, автор комментариев к «Рабочим тетрадям», точно определяет уверенность, возникшую у специалистов по мере их публикации: «Своеобразен уже самый его “жанр” — сплав дневника и тетрадей, в которые автор заносил

рождавшиеся или шлифовавшиеся в его голове образы, строки, строфы, варианты стихотворений и фрагменты поэм. Как увидит читатель, сплав этот глубоко органичен и знаменует собой свойственное Твардовскому, как, вероятно, и всякому истинному поэту, нерасторжимое единство “жизни” и “творчества”. Внутренняя жизнь поэта и его, по сути дела, непрерывный, не знающий ни будней, ни праздников творческий процесс предстают здесь в своем повседневном переплетении и целостности» (2000, № 6, с. 132).

Ощущение уникальности жанра, его особого эстетического статуса во многом обусловлено скрещением в «Рабочих тетрадах» разного типа временных пластов: личного, исторического, творческого и возникающего на их основе собственно художественного. В этом аспекте тема старости и сопутствующий ей константный мотив старения скрепляет все временные пласты и приобретает смысло- и структурообразующий характер.

Твардовский, «так неотрывно с малых лет думающий о старости, о смерти», ощущал возрастную тему «своей» личной темой: «Завтра мне исполняется 55. “Это много” записал в “Дневнике” Эд. Гонкур по поводу 50 своих. Правда, в 70 он помышлял прожить еще десять лет для осуществления своих замыслов. Эта книга, кстати сказать, так полна темы возраста, смерти, что при моем “обостренном чувстве” этого дела я иногда испытывал такое приближение к своей плоти и духу, дыхание этой неизбежности, что старался не оставаться долго с этой приближенностью. Все вспоминается, как мать говорила о самочувствии в ее возрасте: тоскли-и-во. Казалось бы, я уже отписался от этой темы в статье о Бунине, ан нет — это только те обязательные слова, которые положено говорить по этому поводу» (2002, № 2, с. 115).

Личное время и свой возраст постоянно констатируется на страницах «Рабочих тетрадей». Фиксация «бега времени» непременно сопровождается «возрастным хронометражем». Так, фактически обязательны записи, датированные днем рождения или Новым годом, всегда ощущаемые Твардовским, как и многими, в качестве пограничного, порогового времени подведения итогов и построения

возможных планов на будущее. Например, характерная для дня рождения запись (они ежегодны, неперенменны и всегда сопровождаются жестким самоанализом): «21. VI. 65. Итак, формально, до нынешнего дня мне было за пятьдесят, отныне под шестьдесят. Конечно, это уже на середине второй половины жизни (в лучшем случае), но если уж так заплыл, то не назад же возвращаться — до того берега, откуда вошел в воду, уж куда дальше, уже не доплыть — остается тянуть до другого. <...> Хорошо бы, конечно, переживать старение, упадок сил, всяческие потери (волос, зубов и т. п.) как временное, хоть и горькое состояние — вроде временного пребывания вне партии с надеждой на восстановление» (2002, № 2, с. 117).

Твардовский фиксирует свой возраст и в дни сдачи избранного или публикации крупного произведения: «Вычитал два тома (I и III). Как-то совпало, что переход из “под 50” в “за 50” совершился при пересмотре всего написанного мною, а я, так часто оглядывающийся на свое “наследие” мысленно, суммарно, теперь должен пройти и это: трезвую, один на один с самим собою оценку всего этого» (2002, № 2, с. 118).

Твардовский чрезвычайно внимателен к возрасту своего близкого и неблизкого окружения — от родных до литераторов и политиков. Сущностная констатация возраста постоянна, ее формы — вариативны. От реплики: «я со своей старухой» (о себе и своей жене) до литературного портрета, также имеющего разные воплощения. Своеобразный блиц-портрет: «Как видение — Наровчатов вчерашний, о котором в обычном “разрезе” говорилось в докладе, а потом он сидел во дворике ресторана с также упоминавшимся Бауковым — жуткий: толстый, рыхлый, бледный, плешивый, беззубый — некогда красавец ИФЛИ» (2000, № 6, с. 149). Гротескный портрет, например, А. Н. Поскребышева: «Отдыхает здесь на правах персонального пенсионера маленький, лысый почти до затылка человек с помятым бритым старческим личиком, на котором, однако, как и в форме маленькой, вытянутой назад и вверх головы и поваленного почти плашмя от бровей лба, проступает сходство

с младенцем и мартышкой. Нижняя часть лица более всего определяет это второе сходство — тяжеловатая, выдвинутая вперед. Голос неожиданно низкий, с небольшой хрипотцой. Походка старческая, мелкими шажками, почти без отрыва ступней — шмыг-шмыг-шмыг. Зад осаженный, сбитый кверху, как это бывает у стариков. Это — всего десяток лет тому назад — владыка полумира, человек, который, как рассказывают, со многими из тех, чьи портреты вывешивались по красным дням и чьи имена составляли неизменно “обойму” руководителей, здоровался двумя пальцами, не вставая с места» (2000, № 9, с. 158).

В жанре психологического портрета представлены три старости, очень близких для Твардовского в разные годы людей — Маршака, Исаковского, Соколова-Микитова. И вновь фиксация старческого угасания (при несомненной любви к своим старшим друзьям) преимущественно горько-беспощадная:

Один из них очевиднейшим образом стар, одевается с помощью няньки, жалким движением каких-то неумелых рук («руки-крюки»), точно он в жизни ничего ими не держал, кроме пера, — так оно и есть — управляется с протезами зубов, очками и слуховым аппаратом (сломал-таки), снедаем старческим тщеславием, не дающим ему ни минуты покоя, — все же остро и живо интересуется тем, что происходит «в миру», правда, м. б., отчасти по связи со своей статейкой о Солженицыне, но все же.

Другой не так уж и стар, но совершенно раскис, растворился в болезнях и старческой нежности к этой бабе. <...> Он полон угрюмого отвращения ко всему «мирскому», не терпит даже слабых напоминаний о работе, о каких бы то ни было возможностях продолжить жизнь в лит[ературе], начисто чужд всему, что так поглощало меня все это время, — ни одного вопроса, ни тени интереса. <...> Глубоко честный, он страдает от ничегонеделания, понимает, что так нельзя, и поэтому с готовностью отдается малейшему недомоганию — это освобождает, это уже как бы тоже дело, болеет — как дело делает.

И странная вещь — оба — так-сяк, один, держась за жену, другой — за кого придется (целый месяц за «переводчика» Кулешова), устремляются в кино и высиживают до конца любой фильм, — один

не видя ни черта, а другой не видя и не слыша (затем и «переводчик»). Боже, милостив буди нам, грешным, страшнее этого ничего нет в старости.

Ив[анну] Сергеевичу тоже 70 лет, он тоже слеп, читает с лупой, любит вздремнуть, трубочку пососать, рюмочку пропустить, у него мало энергии, убыль сил, но он нынче смотался в Карачарово, чтобы не пропустить там раннюю весну, хотя давно уже не охотится (2000, № 11, с. 165).

Твардовский беспощаден в констатации физиологического комплекса, связанного с процессом человеческого старения. Беспощаден и к себе, и к другим: «Был помоложе, хватало сил — так ли, сяк — и для журнала, и для своей работы, и для пьянства. Теперь их только-только либо для журнала, либо для себя, а для последнего уже в любом случае нет» (2000, № 6, с. 149); «Приверженность к рюмочке и сну (творческому). Неужели мне предстоит такая старость?» (2000, № 9, с. 141); «Больше всего стал ценить сон. Сплю охотно и днем, если есть возможность. Устаю к середине дня так, что ни на что не тянет, кроме сна» (2000, № 11, с. 149); «Похудел за неделю на 2,5 кг, и то еще 97. Унизительные заботы, но возраст подпирает» (2000, № 11, с. 154); «Все не соберусь записать, как я с годами стал любить, вернее, ценить сон, отдых, постель, когда спится. Что-то есть у Т. Манна об этом очень умственное и изящное — вроде того, что человек в постели как бы обретает тепло и покой, какими он пользовался в утробе матери, и даже любит принимать позы, скрючиваться, как зародыш» (2001, № 12, с. 152); «Заметно стал забывать имена, названия и много чего. С некоторым усилием удастся еще вспомнить то то, то другое, но худо, если это войдет в привычку» (2001, № 12, с. 152).

По всему тексту разбросаны меткие и отнюдь не всегда благостные определения старости: «декоративный старик» (от Р. Фросте); «благородный интеллигентный старик»; «приятный, хоть и несколько самодовольный старикан»; «пустопорожняя старость» (от Н. Тихонове); «чудные старики... итоговое благополучие» (о генерале армии А. В. Горбатове и его жене); «подавленный, старый»

(об И. Эренбурге). О Н. С. Хрущеве после отставки, размышляя о том, что ему можно делать: «Ничего, кроме обрушивающейся на него при столь внезапном торможении, подкрадывающейся под самое сердце старости, немощи, бессилия, забвения, м. б. еще при жизни» (2000, № 12, с. 139). «Старый и разбитый эгоизмом и алкоголем» (об Ю. Олеше); «тихая стариковская сосредоточенность»; «растленный старец» (о М. Шолохове); «Чудо-юдо. Смесь внешней живописности вдохновенного старца со стариковским тщеславием и неумной болтливостью» (о Коненкове)» (2003, № 8, с. 160).

Но более, чем угасание физических сил, Твардовского удручают изменения, связанные с психологическим комплексом старости и старения. Он пишет о старых большевиках «с их проблемами рац[ионального] питания и долголетия и младенческим благодушием в отношении реального нынешнего мира. В отношении этого мира у них одна только претензия, что он, даже предоставляя им Барвиху и пр., недостаточно занят ими» (2000, № 6, с. 137). Постоянно фиксирует приметы убывания своих творческих сил: «Много раз я преодолевал эти “кризисы”, вновь и вновь являлись силы, и порыв, и упорство, но боже, как я уже не молод, — уже все меньше шансов на “потом”» (2000, № 7, с. 138). Мучительно думает о возникающем с годами «самообережении и старческом честолюбии».

Несложно заметить, что в основном констатация старости и старения маркирована негативно, что реализуется и в частом употреблении резких, сниженно-телесных, бытовых физиологических деталей, и в том, что случаи описания «достоинства старости» чрезвычайно редки, пожалуй, только: «чудные старики», «благообразный старик», «интеллигентная старость». Однако Твардовский не был бы Твардовским с его устойчивым позитивизмом и неизменным стремлением к позитивности, чтобы, отнюдь не снимая ощущения трагичности бытия, при этом категорически не отмечать мысли о безысходности и напрасности жизни. «Рабочие тетради» — свидетельство того, как упорно и мучительно Твардовский

ищет выходы из психологического и экзистенциального тупика, «арзамасского ужаса» (Л. Толстой), в который вгоняет человека мысль о конечности его пребывания на земле.

Писатель в «Рабочих тетрадях» вырабатывает, сообразуясь со своими мировоззренческими установками, свой алгоритм преодоления возраста и примирения с мыслью о приближении «неизбежного конца». Прежде всего это постоянное возвращение к земле, природе, «приусадебным делам», которые, видимо, давали ему ощущение молодости и полноты жизни, в отличие от «журнальной маяты» и саднящих сердце нереализованных планах:

Только здесь, встретив зиму не в городских условиях, впервые с радостным чувством как бы выздоровления от тихого и унылого недуга, отметил увеличение дня, нарастание световой части суточного времени. А третьего дня, когда еще не так и отпустило после больших морозов, выйдя утром на крыльцо, ощутил, увидел, почувствовал слабый, но явственный предвесенний настой — свет, снег, отряхнувшие снег деревья — все не то, что вчера, неделю назад. Все еще будет — и февральские морозы, и мартовские метели, и затяжные холода, но что-то уже сломилось бесповоротно. И, очень похоже, силенок еще не на одни только унылые итоги, но и на новые затеи (2001, № 12, с. 131—132).

«Поздний возраст», определяемый А. Ахматовой как «могучая евангельская старость», позволил Твардовскому, при до конца сохраняемом пафосе социальности, не отклоняя его, сопрячь свои духовные и душевные искания с безусловными константами человеческого существования, которые вошли в «Рабочие тетради» системой устойчивых мотивов семьи, рода, «опыта быстротекущей жизни», «жестких сроков», природы и творчества.

«Рабочие тетради» шестидесятых показывают, как складывается у Твардовского идеал старости. Например, в течение весьма продолжительного времени он «обкатывает» варианты с «ключевой строкой»: «Такую бы старость — чтоб также свободно дышалось...»; «И думалось просто: / Такую бы добрую старость...», и, наконец: «Ах, добрая осень, / такую бы добрую старость».

Стихотворные наброски «Рабочих тетрадей», посвященные теме старости и прямо соотносимой с ней темой смерти, бесценны в том смысле, что не только обнажают процесс перехода бытового языка в состояние языка поэтического, но являют сам момент гармонизации мира. Однако нет смысла упрощать характер этого процесса. В «Рабочих тетрадях» есть стихотворные варианты, несущие печать прозаически-сниженного осмысления темы возраста: «Пей, обижайся и кури, — / Но хоть поменьше говори. / Не уверяй, мы так поверим, / Что ты еще отнюдь не мерин. / И на почетном рубеже / Попробуй вспомнить о душе» (2004, № 5, с. 138); «Купается на зорьке / Тщеславный старичок. <...> Чтоб члены отогрелись — / Нещадно тело трет. / Ополоснувши челюсть, / Вправляет в жалкий рот» (2000, № 6, с. 160).

Но одновременно, уже в черновых стихотворных строках, идя от прозы к поэзии, от мысли к чувству, от констатации к постижению, А. Твардовский снимает саму возможность резких бытовых подробностей, смягчает, чаще всего убирает анализ психофизиологической закомплексованности, свойственной старости и старению, и дает результат длительной предшествующей поэтическому высказыванию рефлексии, порой уже в тетрадях фиксирует поэтическую формулу преодоления и примирения с «тем ужасом, что был бегом времени когда-то наречен» (А. Ахматова).

«Рабочие тетради» обнажают сам переход от документально-фрагментарной фиксации старения к художественному осмыслению старости как особого и значительного этапа жизни. Твардовский находит способы примирить себя и с мыслью о конечности своего личного существования. Это ощущение себя — «малой части» — в бесконечно движущейся жизни, которая будет продолжаться вечно: «Нет, все-таки нет, / ничего, что по случаю / Я здесь побывал / и отметился галочкой».

Еще одним средством, связующим в единое целое онтологическую дискретность эго-текста, становятся его стиливые характеристики. Стилистические пласты «Рабочих тетрадей» Твардовского невероятно многоликие и разветвленные, причудливо соединяясь между собой, вступая в чрезвычайно сложные отношения взаимо-

дополнения, конфликта, выполняют роль возникновения новой, подчас не сразу считываемой нюансировки основного смысла. Нарративная основа тетрадей — поток сознания, в котором переплелись мысли главного редактора о своей судьбе и судьбе своей страны, констатация личностных сиюминутных или ретроспекция давних душевных и интеллектуально-духовных состояний, наличие множественности способов авторефлексии, направленных на попытку понять свое предназначение и движение как поэта, славы не обделенного, и как человека, к которому вплотную подходит «нарастающее неприличие старости». В результате записи-рассуждения государственника об истории и будущем страны могут закончиться бытово-констатирующей, но одновременно ироничной фразой: «Дождик прошел». В одном абзаце сталкивается и прозрачный «бунинский» стиль, и архаизм, и просторечный оборот, а официально-деловое слово ломается соседством с измененным, вновь из сферы деловой речи словом (не «вить», но «оборудовать»), фразеологизмом: «И сладость жизни, и — в особые наплывы тягость и безрадостность ее заключительных лет. Нечего, нечего силиться продолжать тот ее период, который уже позади (журнал и прочее). Дай бог оборудовать гнездо, претерпеть всю эту волюнку с газом и переоборудованием и втянуться в тихую стариковскую рабочую пору»²³. Зачином размышления о делах журнальных (как нередко пишет Твардовский, «журнальных мытарствах») становится грубоватый фразеологизм, отсылающий к крестьянским корням главного редактора: «И если ни там, ни там не будет ни мычания, ни оте-ла, еще раз спросить: может ли писатель редактировать журнал, где он лишен возможности напечатать собственную вещь, имеющую такое значение для всей его жизни? С богом! Довольно неясности и бесплодных томлений на старости лет!» (т. 2, с. 451). Прием «сшибки» разных стилей — один из самых частых и естественных для сознания Твардовского «Рабочих тетрадей». Например, он фиксирует (и нет причин сомневаться в точности фиксации, поскольку «Рабочие тетради» велись поэтом без оглядки на возможность публикации) разговор о журнале в «верхних этажах власти»: «Я: Ну что ж, давайте говорить, что будем завтра варить. Б[еляев]

(функционер от литературы. — А. П., Т. С.): Мы хотели Вас послушать, какие вы имеете предложения к выходу из этого тяжелого положения» (т. 2, с. 459). Или о противоестественности совмещения сервиллизма в литературе и служения литературе: «...но уж как попал литначальником, так поделом вору и мука» (т. 2, с. 491).

Поздний Твардовский, личность максимальной творческой и интеллектуальной свободы, не мог не осознавать многослойность своего мышления, которая сказалась на лексическом корпусе записей. Многослойность, повторим, вплоть до конфликтности, которая идет от сложности сознания художника, творческое волеизъявление которого, с одной стороны, поставлено в «жесткие рамки» (Твардовский произносил/писал это слово по-смоленски — «рямки») необходимого государству, с другой, несущего в себе непростое, но органичное соединение народного и элитарного варианта русской культуры. Размышляя о том, что партийное и литературное руководство не было готово к крутому изменению маршрута поэта-депутата, поэта-лауреата, поэта — члена правительства, редактор оппозиционного журнала замечает: «И вдруг — и “НМ” со своим Солженицыным и др., со своим неукowyрным (все чаще под руку словечки моего детства, «белоруссизмы» редактором...)» (т. 2, с. 377).

Осознавая не природную, органичную для его сознания, а внешнюю чужеродность диалектного слова в рабочих записях, он порой берет его в кавычки или выделяет курсивом: «Вьюга, поземка, “серебряные змеи” на шоссе, сплошная *немереча* на поле по кольцевой, где только тощие посадки», — и здесь же рефлексировал по поводу «высочившего» из подсознания слова: — «Вьюга — *немереча* (словечко из дому, похоже, белорусское)» (т. 2, с. 441).

Естественно предположить, что частотность употребления диалектного слова в записках должна быть очевиднее в тех фрагментах, которые связаны с набросками так и не написанной Твардовским «главной книги» — книги «Пан», посвященной его семье, детству, отцу. Отчасти так и есть. Например, в связи с мечтами отца (которого за его особый гонор называли «паном») о переселении на «богатые земли»: «Помню, как он возвращался оттуда после “смотрин”, а мы встречали его по выходе из нашего леса, со стороны

Ковалева, на “уругу”*, и по тому, как он, прежде чем поздороваться, откинул с тропы какую-то хворостину (не на месте!), мы поняли, что в Поволжье мы уже не поедем» (т. 1, с. 39). Слои воспоминаний, наполняющие записи, реанимируют речевую стихию, в которой прошло детство поэта, что с неизбежностью заставляет в ретроспективных фрагментах появляться диалектному слову: «Удивительно, как я еще помню в неизменности своей хутор, каким он был более тридцати лет назад — весь, до самой малой луговой дорожки. Там, на месте, уже нужно было перенестись мысленно в Москву, чтобы вспомнить, как все было, а на месте уже ничего не узнать, не найти, кроме единственной нашей сажалки** с “курганом” или “островом”...» (т. 1, с. 58). Или о бездомной юности: «До этого “углы” и житье в одной комнате со всей плоймой***» (т. 1, с. 28).

Жизнью «того», смоленского, словечка наполнены записи о привычной для Твардовского работе на земле сначала на даче во Внуково, последние годы в дачном поселке Пахре. Сам поэт называл это забавами с землей «чуждающемуся» и «играющего в единоличное хуторское хозяйство дачника» (т. 2, с. 197). Например, среди записей о преобразовании своего подмосковного «приусадебного участка»:

Пересадила:

- 1) старую сирень от веранды;
- 2) клен заморский, выявившийся в кусте жасмина — страшно трудно дался;
- 3) маленькую антоновку от лесной стороны;
- 4) дику «дулю»**** (груша), что разрослась внизу верхнего сада без толку (принес как-то из лесу прутик)» (т. 1, с. 178).

* Уруга — сенокосное пастбище, угодье (Словарь смоленских говоров. Смоленск, 1998. Вып. 8. С. 83).

** Сажалка, или сажелка, «искусственный водоем» (Там же. С. 157).

*** Плойма — о большом количестве людей (детей, родственников и т. д.), животных (Там же. Вып. 8. С. 83).

**** Дуля — дерево груши (Там же. Вып. 3. С. 152).

Приведенные цитаты — весьма обычный и «спокойный» вариант существования диалектного слова в записях поэта. Любопытнее и художественно результативнее появление диалектного слова в иных текстовых ситуациях, в частности в ситуации перехода, совмещения временных ассоциаций, которые нередко таят в себе иронию, порой самоиронию:

Неудержимо тянет к преобразованиям природы. Вчера Маша выдернула ботву побитых утренником помидоров, и я ее с удовольствием затолкал в компостную скрыню*, из которой в прошлом году выкатил в зиму под эти самые помидоры 60 тачек «муравейника», как называл Трифон Гордеич перепревшую, перегоревшую всякую травяную и дерновую всячину, — итог, скажем прямо, невелик, «но движение все, цель ничто» (т. 2, с. 410).

Диалектизм нередко становится точкой, парадоксально стягивающей воедино и тем гармонизирующей разные сферы сознания: памятное с детства словечко может неожиданно стать переходом от сиюминутного наблюдения к имплицитно выраженной (вновь не без горькой иронии) самоидентификации Твардовского. Происходит сложное совмещения состояние человека «здесь и сейчас» с памятью детства («там и тогда»), порой усложненное памятью литературы:

Мне почти мучительно хочется подчистить здешние (дом творчества Барвиха. — *А. П., Т. С.*) чудесные — ближе к краю парка, вдоль озера — престарелые сосны, спилить у них сухие торчаки** обломившихся некогда сучьев, разнять переплелившиеся и удушающие друг друга деревья разных пород, подобрать валежник. — А здесь и садовые насаждения просят подчистки от «волочков»*** и безоб-

* Скрыня — сундук, небольшой ящик (Словарь смоленских говоров. Вып. 10. С. 39).

** Торчак — 1) стоймя, торчком; 2) выделяясь из общего ряда» (Там же. С. 194).

*** Слово «волочки» в «Словаре смоленских говоров» не зафиксировано, но авторы-составители «Новомирского дневника» (В. А. и О. А. Твардовские) определяют его как «дикие побеги, отпрыски от корня плодового дерева» (т. 1, с. 355).

развивших крону лишних сучьев, отростков из-под коня. — Где-то в русской литературе есть полусумасшедший и, кажется, запивающий, словом, беспутный помещичий сын, занимающийся в период «каникул» обрезкой старых деревьев в саду» (т. 1, с. 345—355).

Весьма броским становится употребление диалектного слова при портретной и поведенческой характеристике людей, которым это слово не только не знакомо, но и как бы противопоставлено. Здесь функциональность диалектизма — оценочно-негативная. Так, в описании излишней, на взгляд Твардовского, осторожности его редколлегии в ситуации трудного прохождения статьи «По случаю юбилея» (1965), где было «слишком много» Солженицына, что ставило журнал под очередной удар, главный редактор пишет: «Подождал Сац, развесив грибы, потускнел Лакшин, изредка оживляясь: нет, что же все хорошо. — А почему, хотелось сказать, вы мне раньше не сказали, что про Солженицына многовато (Кондратовичу “так и казалось”, но промолчал). Неужели действительно они меня боятся? — Вздор» (1, 30). В словосочетании «развесив грибы (губы)» соединены сразу несколько значений, но все они — уничижительного характера: «Г р и б ы з а к у с а т ь — 1. Зазнаться. 2. Рассердиться, надуться. Г р и б ы с к л а д ы в а т ь (сложить, развесить, распустить) — собраты плакать, заплакать. Г р и б а м и ш л е п а т ь — по невнимательности, рассеянности не замечать чего-либо, прозевать. Г у б ы р а з в е с и т ь — быть невнимательным, рассеянным»²⁴.

Сюжет «Твардовский — «Новый мир» — Солженицын» — отдельный и очень важный пласт «Рабочих тетрадей» шестидесятых годов. Это история открытия великого писателя, восхищения его творчеством, борьбы за публикацию его прозы. И это история постепенного и мучительного разочарования Твардовского в Солженицыне-человеке, что «для себя лишь хочет воли» (устойчивая аттестация Твардовским поведения Солженицына). Лексическая аура, окружающая этого героя тетрадей, весьма непроста. С одной стороны, это лексика, присущая литературным рецензиям, статьям, даже докладным запискам, связанная с необходимостью доказывать обя-

зательность открытой публикации произведений писателя во всех инстанциях: и в литературно-бюрократических, и в государственно-властных. С другой, это сильный пласт разговорной, просторечной лексики в оценке личности писателя. «Зверь», — может воскликнуть Твардовский, или: «Бесподобный парень!». Но в конце концов он решительно разводит Солженицына-писателя и Солженицына-человека: «Вчера был Солженицын. Мы думали, он придет обрадованный каким-то, хоть малым, движением воды, а нет. Квасец! <...> Бог ему судья, но я уже жалею, что надписал ему Лирику этих лет “С неизменной любовью”, не добавив: “к его таланту”. Его самого я уже просто не люблю». Твардовский «бьет» Солженицына его же оружием. Хорошо известно пристрастие последнего к диалектному и архаическому пластам русского языка. Когда при обсуждении «Ракового корпуса» В. Лакшин указал на некую опасность этого приема, который порой загромождает повествование, Твардовский предупредил: «Осторожнее, это его стиль», но сам никогда не злоупотреблял тем диалектным запасом, что сформировался с детства, и уж тем более не пользовался словарем Даля, дабы расцветить свой стих. Но, оценивая поведение Солженицына, Твардовский употребляет сильное по звучанию и обидное по смыслу смоленское словечко: «Солженицын принес еще одно письмо. <...> Письмо противноватое, но уже не в новостях. Хотя, может быть, и оно, как и другие его “козеки”, — проявление “свободы” в бердяевском смысле: не заставляйте меня делать, чего я не хочу делать, не угрожайте “общественной” необходимостью» (т. 2, с. 150). В «Словаре смоленских говоров» слово «козеки» не зафиксировано, но составители вновь дают сноску: «Козеки (смоленский говор) — капризы (т. 2, с. 150). Усиливает насмешливо-негативную оценку поведения Солженицына данная рядом поведенческая характеристика внучки Твардовского, которая «изнурила бабу до крайности, — странный, труднейший ребенок, хоть и очень милый и жалконый иногда, маскирующий застенчивость и боязнь быть смешным упрямством, капризами, натянутым смехом и прочими “козеками”» (т. 2, с. 151). Так, сознательно/бессозна-

тельно Твардовский дорисовывает образ Солженицына — капризного ребенка, окруженного любовью, избалованного, строящего «козеки».

Именно в «Рабочих тетрадях» в записи от 13 августа 1968 г. с пометой «С разных клочков вчера» А. Твардовский заносит сразу два программных для «подведения черты» своей личностной и творческой судьбы стихотворения: «К обидам горьким собственной персоны...» и «Огромный, грузный, многоместный...». Август 1968 г. — время ввода советских войск в Чехословакию, время, которое Твардовский в своих записях назовет «страшной десятидневкой», фиксируя свое состояние и бытово («Встал в 4, в 5 слушал радио — в первый раз попробовал этот час. Слушал до 6, курил, плакал, прихлебывая чай» (т. 2, с. 220), и поэтически: «Что делать нам с тобой, моя присяга, / Где взять слова, чтоб рассказать о том, / Как в сорок пятом нас встречала Прага / И как встречает в шестьдесят восьмом» (т. 2, с. 220).

Будучи поэтом-государственником, как и все российские поэты этого типа творческого поведения, Твардовский приходит к мысли, что «трудно честно служить бесчестному государству», и бесстрашно пересматривает свое поэтическое и общественное предназначение, определяя свое нежелание, точнее, органическую невозможность и далее вести диалог с властью: «Худо ли хорошо, так или иначе, по канату рубанул, который очень долго был натянут, аж “брунжал”. Перерубил ли — неизвестно, во всяком случае, если сочтут, что перерубил, так тому и быть» (т. 2, с. 221).

Завершая фрагмент, посвященный «Рабочим тетрадям» А. Твардовского, заметим, что для доказательства целостности книги был проведен анализ только двух ее составляющих — сюжетно-мотивного комплекса «старость/старение» и одной из особенностей стилового лица книги. Но смеем предположить, что фрагментарность текста в итоге обернулась реализацией замысла «главной книги» — «Пана Твардовского», о создании которой мечтал поэт на протяжении последних двадцати лет жизни. Здесь вновь можно привести размышления Н. Гончаровой о «так называемых» дневниковых

запися (записных книжках А. Ахматовой): «Что же такое ахматовская дневниковая запись по своей жанровой природе? В дневник как таковой изначально заложена фрагментарность, отражающая фрагментарность самой человеческой жизни в любом ее проявлении. Небольшой текст сегодня, небольшой завтра и т. д.; можно сравнивать их совокупность с романом или повестью, модно на основе их строить беллетристическое произведение, но главное, что форма дневника сама по себе оказывается благодатной почвой для создания прозаического фрагмента; дневник становится цепью таких фрагментов»²⁵. Идя вслед за мыслью Ахматовой*, исследователь показывает, что «ненаписанная книга» может стать написанной в восприятии потомков, «несколько вспышек памяти» большого художника могут стать явлением искусства.

Почти все пишущие о жанре записных книжек утверждают, что факт посмертной публикации переводит «черновой жанр» в явление эстетического характера. С уверенностью можно сказать, что так произошло с записными книжками П. А. Вяземского, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой, рабочими тетрадями А. Т. Твардовского. Они воспринимаются не только как документальный и бесценный источник сведений о жизни и творчестве писателя, но как самостоятельное художественное произведение. К ним применимо замечание З. Паперного по поводу «особого характера того эстетического наслаждения, которое испытываем мы, читая эти книжки. Оно включает в себя некоторую загадочность, большую, чем при чтении завершенных произведений. И значит — требует большей активности от читателя»²⁶.

Однако в данном случае нас интересует не столько рецептивный эффект, сколько онтологические, конкретнее, жанровые характеристики самого текста. Так, «Записные книжки» Вен. Ерофеева, не взирая на специфику процесса их создания, являются неотъем-

* Ахматова писала: «О книге, которую я никогда не напишу...»

лемой частью его личного художественного мифа: «Но и в малых мифах выступает целостность лица, из которого нельзя убрать ни единой черточки, настолько полно в нем воплотилась идея. Ее нельзя выразить отчетливо и в сотне трактатов — но можно увидеть в недавнем современнике, которого потомство спешит зачислить “в разряд преданий молодых”. Итак, чтобы понять идею времени, мы должны посмотреть ему в лицо. Чье лицо на исходе 20 века останавливает наш взгляд? Чья личность перерастает в миф?»²⁷.

Внешне Вен. Ерофеев следует сложившейся традиции документальной основы жанра. Его записные книжки фрагментарны, что подчеркнуто графической разорванностью, несут в себе материалы подготовительного характера, в них заносятся обширные цитаты из разнообразнейших литературных источников, щедро разбавленные подслушанным «уличным знанием», они пестрят фамилиями знакомых и друзей писателя. Но здесь уже нет бытовых записей, точнее, быт сразу и прямо соотносится с бытием: «Осталось: 600 раз пообедать, 12 раз сходить в (?) и т. д.»²⁸.

Художественное целое «Из записных книжек» Вен. Ерофеева создается единой мотивной структурой, единой бытийной авторской интенциональностью, подчеркнутой условностью пространства, единообразием речевого высказывания (формульность, афористичность, лаконизм), наличием контрапунктов: «И еще женское имя: Агентура» (с. 295); «Еще жен(ское) имя: Прокуратура (просто Прощка)» (с. 312). Особую роль в организации художественного мира «Из записных книжек» играет их временной дискурс. Во-первых, в них отчетливо встает конкретно-историческое (советское) время, отрефлектированное автором в открытом язвительно-саркастическом ключе: «Надо привыкать шутить по-“Крокодильски”», например, так: “Будь у нее формы, я взял бы ее на содержание”» (с. 283); «В 1956 г. стало известно, что Олег Кошевой был педерастом. Это послужило причиной фадеевского самоубийства» (с. 284); «Популярной в 20-е годы была поварская вегетарианская книга с названием “Я никого не ем”» (с. 293); «Признаки верного благополучия в семье 20-х гг.: герань, гардины, граммофон» (с. 293); «Колхоз — дело добровольное: хошь не хошь, а вступать надо» (с. 298); «Деге-

неральный секретарь» (с. 305); «Держись!» (с. 315); «В “Правде” 37 г. статья “Колхозное спасибо Ежову”». (с. 318); «Советская власть стала взрослеть тоже на 37 году» (с. 320); «В этом, конечно, есть своя правда, но это комсомольская правда» (с. 331); «Покупайте советские часы — самые быстрые в мире» (с. 335).

Во-вторых, личное и творческое время писателя не только не подчинено конкретно-историческому, оно вне его и соотносено со временем культурным, прежде всего библейским: «О благородстве спорить нечего. У Матфея уже изложены все нормы благородства» (с. 285); «Лично я убежден в историчности Адама и Евы» (с. 288). Конкретно-историческое время абсурдно, ирреально, амбивалентно, призрачно: «*Mutantur tempora*. В правлениях совхозов висят портреты патера Менделя. Стаханов, преклонный старик, застрелен в затылок при попытке к бегству ракетой “земля — воздух”. Проходимец Лысенко объявлен врагом народа, а Надежда Крупская уличена в лесбиянстве. Мичурин, оказалось, на своем участке в Козловске выполнял задание фашистских агентур. Сыновья удушены. “Чорт” снова пишется через “о”, а “весна” через “ять”» (с. 295). Основной и подлинной мерой становится библейское время, ощущаемое В. Ерофеевым как личное: «Что ж, и мне тоже свойственно бывает томиться по прошлому, по тем временам, например, когда еще твердь не отделилась от хляби, а только тьма изначальная» (с. 397). Заданные в записных книжках временные координаты не только крепят их художественный мир, они легко узнаваемы. Тот же принцип отторжения от реального времени и прорыв к вечности заложен в поэме «Москва — Петушки», являя присущую Вен. Ерофееву художническую концепцию мира и человека.

С. Довлатов со всей очевидностью делает установку на создание и публикацию книги-имитации, книги — жанровой стилизации. Уже заявленные в названии структурно-смысловые связи свидетельствуют об этом. Номинация жанра («записные книжки»), указывающая на традицию, прежде всего, конечно, чеховскую, конфликт — на подзаголовках: «Часть первая. Соло на ундервуде (Ленинград, 1967—1978)» и «Часть вторая. Соло на IBM (Нью-Йорк, 1979—

1990)», которые ориентируют на жесткую «сделанность» и продуманность текста, с прямой констатацией его пространственно-временных координат. В довлатовском тексте существуют, пересекаясь, дополняя друг друга или вступая в некий конфликт, две дискурсивных практики: внешняя необязательность записей и их внутренняя строгая собранность. Первая идет от открытого следования традиции жанра. Хорошо известно признание писателя, неоднократно повторенное им, в том числе и на страницах своей записной книжки: «Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похожим быть хочется только на Чехова»²⁹. Вторая — от явной задачи преобразить и постичь «мелочи жизни» художественно.

Так, С. Довлатов очень внимателен к приметам и знакам своего времени, не случайно для его записей характерны временные зачины: «Это было лет двадцать назад» (с. 270); «Это произошло в 20-е годы» (с. 270); «Это было после разоблачения культа личности» (с. 278); «Это было в семидесятые годы. Булату Окуджаве исполнилось 50 лет»; «В двадцатые годы моя покойная тетка была начинающим редактором» (с. 284). Но, во-первых, Довлатов не преминет дискредитировать бытовое время категорией абсурда: «По радио сообщили: “Сегодня утром температура в Москве достигла двадцати восьми градусов. За последние двести лет столь высокая майская температура наблюдалась единственный раз. В прошлом году”» (с. 273). Во-вторых, обязательно обнажит принципиальную многовариантность его восприятия и оценки (именно Довлатову принадлежит ставший знаменитым афоризм: «Наша память избирательна, как урна»):

Беседовал я как-то с представителем второй эмиграции. Речь шла о войне. Он сказал:

— Да, нелегко было под Сталинградом. Очень нелегко... И добавил: — Но и мы большевиков изрядно потрепали!

Я замолчал, потрясенный глубиной и разнообразием жизни (с. 308).

Авторская личность в «Записных книжках», как это и положено творческой личности, существует в ином временном измерении. Прежде всего — во времени культуры, которое воспринимается как вечная и личная, приватная «домашность» (О. Мандельштам), противопоставленная конкретному времени: «Арьев говорил: “В нашу эпоху капитан Лебядкин стал бы майором”» (с. 252); «Оказались мы в районе новостроек. Стекло, бетон, однообразные дома. Я говорю Найману: “Уверен, что Пушкин не согласился бы жить в этом мерзком районе”. Найман отвечает: “Пушкин не согласился бы жить... в этом году!”» (с. 259). Довлатов не пафосен и не западнибрата с героями культуры, он «свой» в этой филологической «семье», поэтому может с уверенностью завершить первую часть записных книжек утверждением, только на первый взгляд иронического характера: «Самое большое несчастье моей жизни — гибель Анны Карениной» (с. 289).

Финальные строки второй части «Записных книжек» «Соло на IBM» посвящены размышлениям о сути и предназначении литературы в жизни, в том числе и приватной жизни автора: «Что такое литература и для кого мы пишем? Я лично пишу для своих детей, чтобы они после моей смерти все это прочитали и поняли, какой у них был золотой папаша, и вот тогда, наконец, запоздалые слезы раскаяния хлынут из их бесстыжих американских глаз!» (с. 347). Своеобразная зарифмованность финалов двух частей записных книжек — только один из способов создания «книги небывалого жанра», в которой автор превратил в «словесность, подлинно изящную, милый словесный сор застольных разговоров, случайных, мимоходом, обменов репликами, квартирных перепалок. Эфемерные конструкции нашей болтовни, языковой воздух, мимолетный пар остроумия — все это не испарилось, не умерло, а стало под его пером литературой»³⁰.

Записки Ю. Казарина «Пловец. Куда ж нам плыть...», первоначально опубликованные в журнале «Урал», позже изданные в книге под тем же названием, а еще позже дополненные «Пловцом-2», ориентированы одновременно на два литературных феномена.

На записные книжки, не претендующие на статус художественности (не случайно в научных трудах автора столь часты ссылки именно на записные книжки писателей XIX—XX вв.), которые прокомментированы в казаринском тексте как «своего рода сочинение, являющееся остатком — то ли литературным, то ли поэтическим, может быть, даже и бытовым, если не бытийным, скажем так: послетекст — комментарий к таланту, ко всему, что этим талантом произведено»³¹. И на сложившийся в конце XX в. жанр «записных книжек», который в рамках жизнедеятельности автора претендует на художественный статус:

Может быть, настоящее писание, т. е. не литература и не пение птичье, это то, что не зависит ни от жанровой формализации, ни от фабульной композиции — что не сочиняется, а — записывается где и когда угодно и на чем попало. Главное в таких (и моих?) записках — не искренность и не правдивость, а достоверность союза и единения нерасторжимого (временно, естественно) мысли и речи, мыслеречи и мышечно-моторных навыков графического письма, записи. Что-то вроде «сделалась метель», «я Вас любил», «на Васильевский остров я приду умирать», «наедине с тобою, брат» и т. д. Это уже поэзия. А поэзия — не литература, не музыка, не живопись, не искусство, а — воздух, кровь и небеса (с. 204).

В «Записках» Ю. Казарина естественно и закономерно возникают имена С. Довлатова и Вен. Ерофеева, в частности и столь откровенное признание: «Довлатова я не могу любить или не любить, потому что он — это во многом я сам, собственной, так сказать... персоной» (с. 204).

Казарин идет уже апробированным путем. Художественное целое записок создается прежде всего единством авторской концепции, которая с достаточной очевидностью воплощена в четырех важнейших для автора сферах размышлений:

1. «Поэт. Поэзия. Стихи. Литература. Лингвистика. Язык. Речь». Нельзя забывать, что записки — проза поэта и профессионального филолога-лингвиста, поэтому их страницы переполнены попытками определений, что есть поэзия: «поэзия — скорее всего — мышление, не способ передачи мысли, а само мышление. Аномаль-

ное. Ненормальное. Мышление человека, лишённого нормального ума нормального большинства людей...» (с. 100); «Поэзия — явление Божие, т. е. она есть язык» (с. 105); «Стихотворение — единство пространства, времени и духа» (с. 171). Что есть поэт: «Поэт больше, чем поэт; поэт меньше, чем поэт; и поэт — в тюфячку. Именно последних люди добрые и не любят» (с. 99). Что есть талант и какова плата за него: «Вдохновение — не мука, не “муки музы”, а необходимое таланту самоистребление, которое называют в литературоведении самореализацией» (с. 293). Какова судьба поэта в России: «Бог останавливает поэта при явном приближении его к себе. Таковы остановки Пушкина и Бродского. Остальные — обычное дело — останавливаются сами» (с. 280); «Стихотворец — как кот — умеет нормально передвигаться только по кромке — семейной жизни, бытия, сумасшествия» (с. 159).

2. Концептосфера «Россия. Урал. Народ. Водка». Этот пласт устойчиво сопровождается горько-саркастической интонацией. Россия и ее народ для Казарина — «страна добрых, симпатичных и талантливых идиотов». «Опорный нищий край державы» — край, в котором трудно жить, «жить на границе Европы и Азии: плечи оттягивает чудовищных размеров котомка-мешок — рюкзак Сибири и Д. Востока, — когда стоишь лицом к западу, в лицо тебе, захлебываясь, «чернилами плюясь напропалую», что-то эдакое тараторит Европа» (с. 238).

3. «Жизнь — Смерть». Концептуально важная сфера размышлений Ю. Казарина-поэта, Казарина-ученого, Казарина — автора записок. Здесь он лаконичен, поэтически точен и неожидан: «По-настоящему в жизни художника не случается ничего, кроме смерти. Основные события начинаются только после нее» (с. 169); «Исчезновение, смерть — метафора. Все остальное, т. е. жизнь, — оксюморон» (с. 280); «У жизни всегда избыток пространства и недостаток времени. У смерти — наоборот» (с. 139).

4. Погода. Эта сфера максимально связана с поэтическим творчеством автора «Записок», с его постоянным обращением к «природе и погоде» (достаточно вспомнить названия поэтических сборников Казарина). И поскольку «погода — настроение Бога» (с. 170),

то и все явления, состояния, события мира соотносимы прежде всего с ней: «Умер Бродский — и наступила снежная весна» (с. 156).

В записках используется ряд частных приемов моделирования внешне эстетически «непричесанного» текста, сделанного внутренне весьма жестко и определенно. Например, наличие ситуативных, лексических, синтаксических повторов: «Походка языка...», «вихляющей походкой языка», и вновь: «Походка языка». Принципиальное значение имеет название «Записок», которое не только сразу отсылает к смысловой магистрали русской словесности, но, варьируясь, уточняет авторскую концепцию: «Поэт — пловец. Он знает, куда ж нам плыть: прочь от берега. В одиночество. В одиночества Бога и Пловца» (с. 180); «Творец» — богохульство. Как же номинировать такого господина «пишущего»? А все равно как: хоть «пловец», то бишь одиночество человека в воде, во чистом поле и постоянное присутствие чего-то или кого-то в небе — Того, кто не отбрасывает тени и, не отражаясь в водах, норовит отразиться в пловце. Словом, писатель — это тот, кому, кроме как с Богом, не с кем поговорить» (с. 100).

Особую роль в «Пловце», как и в «Записных книжках» Вен. Ерофеев и в «Соло» С. Довлатова, играет их пространственно-временная организация.

В «Пловце» Ю. Казарина три пространственно-временных пласта. Во-первых, это Россия, «страна не первого, не второго и не третьего мира; Россия — страна четвертого измерения» (с. 97), историческое время которой всегда негативно маркировано: «История России после 1917 г. — это в основном история Москвы и москвичей (так в литературе). Это постоянная жажда свободы. Т. е. — еды» (с. 270). Во-вторых, это Свердловск, «город портовый: в нем море водки и море баб» (с. 212); Уралмаш, улица Сталина, пространство, в котором определился «внешний сценарий жизни автора»: «Энергия отрицания и провинция сделали меня профессиональным стихотворцем-лингвистом» (с. 300); наконец, его «личное время»: «Я вышел из советского стада к тридцати годам. Из богомного — к сорока. Пора выходить из себя» (с. 111).

Эти пространственно-временные пласты имеют своих двойников: Россия — Пердистан, Свердловск — пивная. Здесь, на наш взгляд, Ю. Казарин чаще всего выходит за рамки эстетически оправданного и этически разрешенного: «В пивной щенок нассал на голую — в босоножке — ногу подвыпившего мужичка: — Эй! Не щекотись!» (с. 159); «В пивной: — В слове “блиндаж” — сплошная матерщина» (с. 201); «В Пердистане сегодня дождь. Низкая облачность — ниже среднего лба среднего пердистанца» (с. 196); «В Пердистане распространена в продаже из-под полы поддельная водка, вызывающая — естественно — поддельное опьянение» (с. 272).

Но подлинное пространство (время записок) — то же, что и у Вен. Ерофеева и С. Довлатова, т. е. духовное пространство России и творческое время поэта: «Любой настоящий (т. е. трагический) поэт — Пушкин своего времени и места» (с. 109).

Будучи филологом, Ю. Казарин в рамках своего нового текста, выполненного в форме фрагментарного письма, не мог не аннотировать его легитимность, «законность» для русской словесности: «Новый литературный (беллетристический) жанр — книга. Просто книга, простой прозой, не дневники и летопись, а тоска по слову — прекрасное графоманство, записки о жизни, славной и дурной, проклятой и любимой. Книга человека» (с. 275).

Последняя треть XX в., определяемая как эпоха постмодернизма, сделала возможным саму фрагментарность, клиповость, цитатность и даже внешнюю необязательность высказывания «записок на полях жизни и литературы» оценивать как сознательно/бессознательно эстетически оформленное высказывание, как художественное целое, организованное по весьма внятным и уже конвенциональным законам. Не случайно чуткий к состоянию современного литературного процесса и особенностей его рецепции А. Генис замечает: «Повсюду идет охота на невымышленную реальность»³² — и объясняет востребованность литературы *non-fiction* следующим образом: «Как круг в квадрат, писатель не может без остатка вписаться в свою литературу. Сегодня его записки кажутся интереснее романов. <...> Словесность, замкнутая на себе, она сохраняет то, что не поддается подделке — неповторимый, как почерк, голос

писателя. Он нам дороже всего, ибо сегодня нас больше волнует не уникальное произведение, а уникальность творческой личности, неразложимая сумма противоречий, собранная в художественном сознании, неповторимость реакций на мир, эксцентрическая исключительность духовного опыта. Так мы приходим к тому, что подлинным шедевром являются не литературные герои, а их автор»³³.

Итак, разные типы эго-текста, его безусловные возможности и определенные ограничения напрямую зависят от свойства, которое ныне редко используется в филологическом обиходе, — от таланта человека, его создавшего. Фрагментарность под пером творца приобретает целостность, обеспеченную художественным даром и опытом. Так по прошествии времени уже в сознании читателя возникает «проза поэта», «ненаписанный роман», просто проза, художественно и стилистически оформленная как рабочие записи, дневниковые заметки, записные книжки. Так раскрывается неявный позитивный философский, эстетический и художественный потенциал фрагментарности эго-текста, несущего не только утилитарное знание художника о быте и социуме, но и экзистенциальное знание о времени, человеческой судьбе и бытии.

¹ См. об этом подробнее: Скриптитизация: откровение, укрывание и вменение бытия // Филос. науки. 2008. № 8, с. 29—145.

² Михеев Ю. М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX—XX). М., 2007. С. 263.

³ Там же. С. 6.

⁴ См. подробнее о «поэтике черновика» и «черновиновом художественном сознании»: Рудзиевская С. В. Дневник писателя в контексте культуры XX века // Филол. науки. 2002. № 2. С. 12—19.

⁵ Михеев Ю. М. Указ. соч. С. 16.

⁶ Ефимова С. Н. Записная книжка писателя: стенограмма жизни. М., 2012. С. 65—66.

⁷ См., например: Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Жанровая структура записных книжек русских писателей // Пушкинские чтения — 2007 : материалы XII Междунар. науч. конф. СПб., 2007. С. 215—221.

⁸ Гончарова Н. О так называемых «дневниковых записях» Анны Ахматовой // Вопр. лит. 2011. Май — июнь. С. 331.

⁹ Там же. С. 357.

¹⁰ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1153.

¹¹ Горалик Л. Собранные листья // Новое лит. обозрение. 2000. № 54. С 244.

¹² Там же.

¹³ Костюков Л. Мало кто отсюда выйдет // Знамя. 2007. № 7. С. 125.

¹⁴ Жданова Г. Миниатюры // Нева. 2007. № 5. С. 133.

¹⁵ Урал. 2008. № 1. С. 151.

¹⁶ Там же. С. 141.

¹⁷ Там же. С. 149.

¹⁸ Новый мир. 2007. № 5. С. 119.

¹⁹ Там же. № 6. С. 150.

²⁰ Урал. 2007. № 1. С. 46.

²¹ Нева. 2007. № 12. С. 7.

²² Твардовский А. Рабочие тетради 60-х годов // Знамя. 2000. № 9. С. 151.

Далее текст «Рабочих тетрадей» цитируется по изданию в этом журнале с указанием года, номера журнала и страниц в скобках.

²³ Твардовский А. Т. Новомирский дневник : в 2 т. М, 2010. Т. 2. С. 11. Далее текст «Рабочих тетрадей» цитируется по данному изданию с указанием тома и страниц в скобках.

²⁴ Словарь смоленских говоров. Смоленск, 1998. Вып. 8. С. 74, 84.

²⁵ Гончарова Н. О так называемых «дневниковых записях» Анны Ахматовой». С. 353.

²⁶ Паперный З. Записные книжки Чехова. М. 1976. С. 15—154.

²⁷ Эпштейн М. После карнавала, или Вечный Венечка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М. 1995. С. 3.

²⁸ Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. С. 317. Далее записные книжки Вен. Ерофеева цитируются по данному изданию с указанием страниц в скобках.

²⁹ Довлатов С. Собрание прозы : в 3 т. СПб., 1993. Т. 2. С. 271. Далее «Записные книжки» С. Довлатова цитируются по данному изданию с указанием страниц в скобках.

³⁰ Лосев Л. Русский писатель Сергей Довлатов // Довлатов С. Собрание прозы : в 3 т. Т. 1. С. 364.

³¹ Казарин Ю. Пловец. Екатеринбург. 2006. С. 5. Далее текст «Пловца» цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

³² Генис А. А. Довлатов и окрестности. М., 2004. С. 7.

³³ Там же. С. 278—279.

3.7. От целостности к незавершенности: стихотворение А. С. Пушкина «Цветок» в позднем контексте

Категория открытой формы и связанная с нею семантическая незавершенность текста, основанная на рассеивании смысла высказывания, применима в первую очередь к неклассике. Однако в истории культуры существуют лирические произведения, художественная и смысловая целостность которых не вызывает сомнения, порождая при этом множество продолжений и вариаций. Причиной тому служит намеренная недосказанность, обусловленная природой центрального символа. Известнейшим образцом такого рода является стихотворение А. С. Пушкина «Цветок» (1828). Изначально оно не относится ни к незавершенным, ни к открытым формам. Естественно, к нему невозможно применить принцип смысловой неопределенности, свойственный текстам, ориентированным на интертекстуальные связи. Но видимая ущербность и смысловая потаенность предметного образа, ставшие лирическими темами, вокруг которых группируются все мотивы сюжета, вызвали к жизни многочисленное «потомство» (А. К. Жолковский). Отпечаток позднейших художественных интерпретаций и создает впечатление незаконченности мысли классического текста.

Оба основополагающих качества стихотворения — художественная цельность и смысловая незавершенность — были отмечены в пушкинистике. По словам Д. Д. Благого, с этого стихотворения начинается этап зрелого творчества А. С. Пушкина, который характеризуется сочетанием простоты и безыскусности поэтической формы с усложненностью и глубиной содержания. Исследователь не столько сопоставил, сколько противопоставил предметный образ (его «немудреную жизнь») и тему человеческой судьбы, вызванную обыденной ситуацией. Заглавный символ лишен практически всех дифференцирующих признаков: «Сухими свистящими звука-

ми з, с, сразу же, с первых же слов начинающих стихотворение, создается ощущение мертвенности, как бы совершенной бесплотности засушенного цветка, лишенного даже тени, призрака былой жизни — своего запаха...»¹ Совершенно иначе решена тема жизни: она «многосложнее, соответственно этому гораздо больше разнообразных вопросов возникает в раздумьях о ней в поэтическом сознании поэта»².

«Сочувствие всему живому», по мысли Д. Д. Благого, инспирировало форму, достаточно необычную для лирики: стихотворение состоит из вопросов отнюдь не риторических. О своеобразии вопросительной интонации пушкинского текста в сравнении с элегической лирикой начала XIX в. писал Б. М. Эйхенбаум, сравнивая «Цветок» с одноименным стихотворением В. А. Жуковского: «Среди стихотворений 1828 года мы находим одно — “Цветок”, в котором неожиданно видим знакомые формы вопросительной интонации. <...> Но характерно для Пушкина, что вопросы эти осмыслены как вопросы и потому не имеют того чисто напевного звучания, какое мы наблюдали у Жуковского. Вводная строфа подготавливает всю эту систему, логически оправдывая самое ее появление»³. Вопросительная интонация во многом определяет открытый характер текста и порождает не просто возможность, а необходимость завершения высказывания, развертывания лирического сюжета.

Д. Д. Благой интерпретировал открытость пушкинского текста с помощью категорий сюжета и фабулы: «В “Цветке”, можно сказать, есть сюжет, но нет твердой, определенной фабулы, точнее, имеется множественность фабульных потенциалов, сменяющих друг друга в охваченной “странной мечтой” душе поэта. И в этом отношении стихотворение о засохшем цветке также как бы дематериализовано, фабульно бесплотно, как сам этот цветок»⁴. Точным наблюдением Д. Д. Благого можно объяснить стремление поздних поэтов восполнить отсутствующую у Пушкина фабулу, построив вариацию сюжета «Цветка» как рассказ о том, что случилось раньше, «в жизни», и тем самым дать объяснение центральному символу, вернув ему недостающие качества.

3.7.1. Обретенные признаки (вариант 1)

Одной из самых ранних вариаций на тему пушкинского текста, как многократно отмечали исследователи, стало стихотворение М. Ю. Лермонтова «Ветка Палестины». Его вопросная форма радикально отличается от «Цветка» своей «экзотикой» (Д. Д. Благой), риторичностью, когда вопрос содержит узнаваемый ответ (Б. М. Эйхенбаум). Иначе по сравнению с пушкинским построен и заглавный образ стихотворения: в нем больше определенности, ибо «ветка Палестины» несет в себе географические, религиозные и исторические ассоциации. В духе Лермонтова развивает тему А. И. Одоевский в стихотворении «А. М. Янушкевичу, разделившему со мною ветку кипарисовую с могилы Лауры»:

Одну лишь ветку ты хранил
С могилы Лауры: — полный чувства дружного,
И ту со мною разделил!
Так будем же печальми заветными
Делиться здесь, в отчизне вьюг,
И крыльями, для мира незаметными,
Перелетать на чудный юг,
Туда, где дол цветет весною яркою
Под шепот Авиньонских струй
И мысль твоя с Лаурой и Петраркою
Слилась, как нежный поцелуй⁵.

Круг значений флористического образа у А. И. Одоевского предопределен названием, которое включает комплекс качественных характеристик — от указания на вид растения (кипарис — кладбищенское дерево, известный символ страдания и бессмертия) до сообщения о том, откуда («где дол цветет весною яркой») и кем ветка привезена. История Лауры и Петрарки должна объяснить смысл «печалей заветных», а кроме того, намекнуть о возлюбленной, разлученной с героем по воле судьбы. Юг, куда устремлены мысли персонажей стихотворения, противопоставлен северу —

месту ссылки, и ветка с могилы служит символом общей памяти, для которой не существует пространственных и временных границ. Крылатая мечта, в отличие от «странной мечты» стихотворения Пушкина, относится к миру, предшествующему сюжету стихотворения, а весь текст представляет собой отклик на уже совершенное и известное событие.

Пластические детали восполняют смысловые «пробелы» центрального образа. Если цветок приобретает имя, форму, цвет, запах, то он становится носителем конкретного послания, звеном, соединяющим различные контексты — пространственные и временные. В стихотворении А. Майкова «Емшан» условием развертывания символа в сюжет стихотворения-баллады является имя, вызывающее ассоциации со степью и востоком. Емшан, по замечанию поэта, — «полынок», или, как комментирует этот образ К. И. Шарафадина, «полынь метельчатая». Исследователь отмечает, что цветок выполняет коммуникативную функцию именно потому, что обладает сильным запахом⁶. В балладе Майкова восстановлены все пропущенные звенья пушкинского текста — назван и тот, кто посылает цветок, и тот, кто его получает, объяснено, почему запах цветка действует сильнее слова (песни). Новому толкованию соответствует и интонационная замена вопросительной интонации на спокойный повествовательный тон. Запах полыни служит понятным языком восточной культуры для последующих поэтов, в частности И. Бунина: «И все жарче, шире веет из степей теплынь, / И все суше, слаще пахнет горькая полынь»⁷ («К востоку»).

Развитием балладной линии в последующей литературной истории пушкинского одорического образа можно считать историческую лирику Ивана Бунина. По точному наблюдению О. Н. Фенчука, все запахи в поэтическом мире Бунина типологически тяготеют к двум полюсам по признаку сухости — влажности⁸. В дополнение отметим, что «сухие» запахи относятся к прошлому, в большинстве своем — историческому. Так, голос ковыля («Ковыль») уподоблен старинной были, неясному высказыванию, смысл которого неразличим в шуме и шорохе сухой травы. Мотивы сухости и молчания устойчиво связаны во многих поэтических текстах Бунина

(«Тропами потаенными», «Могила в скале»). Но признак иссушенности обладает и позитивным смыслом: это область нетленного существования, в отличие от «влажных» запахов, связанных с ростом, движением, брожением мира. Сухость и связанная с нею безуханность — условие не только безгласия, но также бессмертия и бесстрастия.

А. И. Белецкий не совсем оправданно связывал умаление ольфакторной образности в творчестве Пушкина с сильным влиянием литературной традиции «отвлеченного рационализма»: «Типичнее — цветок, забытый в книге, засохший и безуханный. Вид этого цветка пробуждает в душе поэта ряд вопросов; у других поэтов стимулом явился бы именно запах. <...> Запах сам по себе может возникать как воспоминание и влечь за собой полустершиеся, но вдруг оживающие представления о формах, звуках...»⁹ Другое — биографическое — объяснение качественной недостаточности пушкинского образа предложил С. В. Шервинский, полагавший, что поэт мог просто не интересоваться сортами цветов¹⁰.

Как бы то ни было, в послепушкинской традиции цветок с маркированным в тексте признаком безуханности становится семантически нагруженным нулевым знаком. То, что в стихотворении Пушкина воспринималось как показатель безгласия (цветок без запаха ничего не может сказать о своей истории), оказывается говорящей деталью. Так, безуханность может указывать на нетленность мира, как в космогонической системе К. Бальмонта: «Там не звенят и не мелькают пчелы. / Там снежные безветренные доли, / Без аромата льдистые цветы»¹¹. «Снежные» и «льдистые» цветы К. Случевского и А. Блока — русские варианты бодлеровских «цветов зла».

В художественный мир Серебряного века активно вовлекаются бессмертники, изначально не имеющие запаха. Иммортители и асфодели нередко служат психологическими знаками омертвения души, иссушенности чувств. Мифологическая семантика цветов без запаха в поэзии Нового времени заставляет видеть в них символы не только бессмертия, но и безжизненности, различать соприсутствие высокой лирической и иронической тональности. Обе тональности переносятся на образ бессмертных цветов поэзии, а исток

этого мотива в русской лирике связывается с именем А. С. Пушкина. Безуханными, т. е. находящимися вне процессов становления и тления, являются бессмертные цветы, которые только «в песнопении» горят «золотом вечным» (А. Фет). Показательна в этом стихотворении метаморфоза обонятельного образа («благовонные розы») в визуальный. Фетовская интерпретация классического мотива подвергается ироническому переосмыслению в сравнении поэтического искусства с ремеслом парфюмера у А. Блока («Когда вы стоите на моем пути...»). В блоковском контексте вся история становится рассказом о поэте — человеке, который отнимает «аромат у живого цветка», превращая жизнь в вечные безуханные творения. В известной статье Д. С. Мережковского «Асфодели и ромашка» цветок из полей Аида оказывается прозрачным символом умозрительности современной поэзии.

Отмежеванием от этой традиции, как показал А. К. Жолковский, стали ахматовские запахи, декларированные ею в стихах о «тайнах ремесла» как признак не только жизненности, случайности творчества, но и новой литературности¹¹. «Запах дегтя свежий» — реплика в сторону прозаического Н. Некрасова в противовес «чистой поэзии» А. Фета.

3.7.2. Цветок в книге: мемориальный сюжет (вариант 2)

Предметная простота и отчетливая неметафоричность двух центральных образов пушкинского стихотворения уже в пору его создания соотносились с устойчивым языком метафор: и книга памяти, и сорванный цветок входят в сферу лирической топике XVIII в. Одним из путей восполнения фабулы «Цветка» остается возвращение к метафоре, выступающей в роли толкователя прямого образа. Цветок как весть о «старине», напоминание о бывшем, как побудительный мотив для развертывания мемориального сюжета присутствует в стихотворении А. Григорьева «Книга старинная, книга забывтая...» (1846). Приведем его целиком, учитывая значимость текста для последующих вариаций «Цветка»:

Книга старинная, книга забытая,
Ты ли попалась мне вновь —
Глупая книга, слезами облитая,
В годы, когда, для любви не закрытая,
Душа понимала любовь!

С страниц пожелтелых, местами разорванных,
Что это веет опять?
Запах цветов ли, безвременно сорванных,
Звуки ли струн, в исступлении порванных,
Святой ли любви благодать?

Что бы то ни было, — книга забытая,
О, не буди, не тревожь
Муки заснувшие, раны закрытые...
Прочь твои пятна, годами не смытые,
И прочь твоя сладкая ложь!

Ждешь ли ты слез? Ожидания тщетные! —
Ты на страницах своих
Слез сохранила следы неисчетные;
Были то первые слезы, заветные,
Да что ж было проку от них?

В годы ли детства с моления шепотом,
Ночью ль бессонной потом,
Лились те слезы с рыданьем и ропотом, —
Что мне за дело? Изведен я опытом,
С надеждой давно незнаком.

Звать я на суд тебя, книга лукавая,
Перед рассудком готов —
Ты содрогнешься пред ним как неправая:
Ты облила своей сладкой отравой
Ряд даром прожитых годов...¹³

Стихотворение написано логоздом, где 4- и 3-стопный дактиль правильно чередуется с 3- и 4-стопным амфибрахией. Первый стих ориентирует читателя на лермонтовский контекст: история русского Д4дд, по наблюдениям М. Л. Гаспарова, связана с прецедентным

стихотворением М. Ю. Лермонтова «Тучки небесные, вечные странники...» и с мотивами мрачных воспоминаний в позднейшей лирике¹⁴. Но «Цветок» также присутствует среди претекстов начальной строки, построенной на инверсии. Тон стихотворению задает романсовая интонация всего текста, входящего в цикл «Старые песни, старые сказки». Смещение мотивов свойственно романсу, построенному преимущественно на образах, закрепленных за той или иной темой, здесь — темой предначертанной разлуки возлюбленных.

Размер стихотворения ничем не напоминает пушкинский 4-стопный ямб, а вопросительные конструкции организуют композицию только второй строфы. Это «самая пушкинская» часть стихотворения, где говорится о запахе цветка, которым веет от пожелтых страниц старинной книги. Пушкинские реминисценции лежат в основе игры значениями: книга в одно и то же время — предметный образ и метафора воспоминания (ср. «свиток» из «Воспоминания» 1828 г. А. С. Пушкина). Причем усиленная Григорьевым двусмысленность мотива чтения книги/воспоминания актуализирует различие между метафорическим образом книги, к началу XIX в. уже ставшим топосом поэтического языка, и образом книги как вещи со случайно забытой закладкой или альбома со специально вложенными в него цветами. Оба символа — цветок и книга — нагружены культурными ассоциациями, и в поэтическом стиле предпушкинской эпохи гораздо чаще употребляются как тропы, чем как самостоятельные предметные образы.

К сугубо метафорическим интерпретациям сюжета о засохшем цветке относится и позднее стихотворение П. А. Вяземского «Цветок» (1876), построенное на устойчивой параллели жизни (цветения) и памяти (благоухания). Его фабульный план представляет собой развернутое сопоставление безобразия физического умирания человека и красоты увядания цветов. Пластическая форма образов полностью подчинена основному метафорическому мотиву аромата как сохраненной в памяти жизни, как вести о прошлом:

Его иссохшие листки
Еще хранят свой запах нежный,
Он дар нам памятной руки
В день слез разлуки безнадежной.

Его мы свято бережем
В заветной книге дум сердечных,
Как весть, как песню о былом,
О днях так грустно скоротечных.

Для нас он памятник живой,
Хотя он жизнью уж не дышит,
Не вспрыснут утренней росой
И в полночь соловья не слышит.

Как с другом, с ним мы говорим
О прошлом, нам родном и общем,
И молча вместе с ним грустим
О счастье, уж давно усопшем¹⁵.

Заведомая метафоричность мотива увядшего цветка возвращает сюжет к допушкинской традиции — стихотворению В. А. Жуковского и элегической поэзии начала XIX в. в целом, где ароматы прочитывались как весть из мира мертвых, обращенная к поэту, способному расслышать эту весть. Цветок сам является для художника открытой книгой, своего рода мерой поэтического слуха: «Но, боже мой, как тот безумно-жалок, / Кто не узнает прежний аромат / В забытой сказке выцветших фиалок»¹⁶. Ярчайшим примером развития этой традиции может служить элегия Н. А. Заболоцкого «Завещание», в которой цветочный аромат представлен как одна из форм посмертного бытия, противоположная мертвому металлу памятника, и как элемент в цепи бесконечных метаморфоз живого: «Я не умру, мой друг. Дыханием цветов / Себя я в этом мире обнаружу»¹⁷.

В ключе П. Вяземского и А. Григорьева решает тему воспоминания-запаха В. Брюсов в стихотворении «Таинства ночей», метафорически уподобляя память книге без названия. Но перенесение любовного сюжета в область собственного опыта придает стихо-

творению Брюсова откровенно эротический смысл. Все пушкинские вопросы здесь развернуты в утвердительное сообщение о событии, которое должно было погибнуть в памяти, стать «безуханным», бесстрастным, забытым. Однако навязчивые запахи восстанавливают преступное прошлое, сообщая о страсти и заставляя думать о соучастнике преступления, о связанности с ним уже не в прошлом, а в длящемся настоящем:

Хранятся в памяти, как в темной книге,
Свершившиеся таинства ночей,
Те, жизни чуждые, святые миги,
Когда я был и отдан, и ничей.

Я помню запах тьмы и запах тела,
Дрожащих членов выгибы и зной,
Мир, дышащий желаньем до предела,
Бесформенный, безобразный, иной.

Исторгнутые мукой сладострастья,
Безумны были речи, — но тогда
Казалось мне, что властен их заковать я
Заключением забвенья — навсегда!

Что этот бред, мучительным отливом
Вскрывающий души нагое дно,
Навек умрет с растаявшим порывом,
Что в миге будет все погребено!

Нет! Эта мгла и криков и видений
В другой мечте, как и в моей, жива!
О вы, участницы ночных радений,
Вы слышали запретные слова!

Я был не одинок во храме страсти,
Дал подсмотреть свой потаенный сон,
И этот храм позором соучастий
В святых воспоминаньях осквернен!

Безуханность, отрешенность от обонятельных ассоциаций как способность к поэтическому дистанцированию от физической тотальности жизни остается для русских поэтов идеальным и недо-

стижимым образцом. Книга памяти в трактовке В. Брюсова оказывается пространством, открытым для любых вторжений. Отсюда возникает эффект незамкнутости внутреннего «я», его принципиальной незавершенности, неотделенности от других сознаний. Чужая память полноправно входит в память лирического «я» стихотворения, и проводником для нее служит общее ощущение запаха, «позор соучастия».

3.7.3. «Странная мечта» и библиотека (вариант 3)

Источником смысловой открытости пушкинского текста является его центральная тема — загадка бытия, случайность сочетания событий и предметов. По наблюдениям О. С. Муравьевой, «стихотворение получается как бы с “двойным дном”: за этим беспорядочным разнообразием намеченных сюжетов встает не только история цветка, но и образ поэта в предчувствии творчества, готового сочинять и останавливающегося перед бесконечным разнообразием рождающихся в его воображении тем. Так, в стихотворении одновременно присутствуют и поэт, погруженный в “странную мечту”, и зыбкие образы этой “мечты”. Отсюда безмерная широта внутреннего пространства этого внешне незамысловатого стихотворения»¹⁸. Трактовка стихотворения Пушкина как подступа к поэзии, преддверия творчества позволяет включить «Цветок» в ряд других стихотворений поэта, посвященных теме поэзии, опытам освоения самого процесса рождения лирического слова. К ним относится элегия «Осень», как и «Цветок», построенная на принципиальной недоговоренности и завершенная вопросом: «Куда ж нам плыть?..» Предметом поздних вариаций оказываются не только внутренние мотивы стихотворения, но и его связи с пушкинскими контекстами.

Центральная тема стихотворения Пушкина — случайность впечатлений жизни, непредсказуемость ее сочетаний, формирующих «темный» язык бытия и неясность «мечты», которой еще только

предстоит быть оформленной в слово и образ, — актуализирована в стихотворении Александра Блока «Ты помнишь? В нашей бухте сонной...». Его пушкинский подтекст неочевиден, о нем напоминают даже не отдельные мотивы и слова, а их сочетание: «И вопросы / Нас волновали битый час»; «Мир стал заманчивей и шире»; «случайность» найденной пылинки; «странный» мир, «закутанный в цветной туман»¹⁹.

Текст природы и текст книги, относительно самостоятельные у Пушкина, формируют согласный сюжет в стихотворении А. Ахматовой «Под крышей промерзшей пустого жилья...»: «А в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песне Песней»²⁰. Кленовый лист — закладка на страницах, далеких от «послания апостолов» и текста псалмопевца, напоминание о далеко улетающем «духе». Его литературным предшественником служит стихотворение А. Фета «Диана, Эндимион и сатир»: «А баловень Эрот доволен шуткой новой / Готов на кулаке прохлопнуть лист кленовый»²¹, вносящее мотивы испуга и гордости, невольности любви в ахматовскую вариацию «Цветка».

Конфликт контекстов природы и культуры, языка цветка и языка книги подсказан классическим источником. Принципиально, что в стихотворении Пушкина говорится не об альбоме, где текст и гербарий образуют единое высказывание, создаются в соответствии с намерением говорящего, а о книге без названия. В первоначальных набросках «Цветка» фигурировал именно альбом — образ, приносящий целесообразность в исходную ситуацию:

Его бесчисленные братья
В листах альбома ты засох
Цветок...²²

Как показала К. И. Шарафадина, такие инсталляции засушенных растений в альбомные тексты являются узнаваемой приметой культуры пушкинской и более поздних эпох²³. Именно «девичий альбом» видит в воображении герой «Жизни Арсеньева» И. А. Бунин, когда слушает стихотворение Пушкина. Но в окончательном

варианте и «забытый» цветок, и книга, не предназначенная для него, и случайность находки — все свидетельствует о ненамеренности сочетания разных мотивов и об участии иной — не человеческой — воли. Через мотивы судьбы, ее языка стихотворение входит в контекст философских произведений позднего Пушкина, тематически перекликаясь со «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы». Понять «мышью беготню» жизни, ее ускользающий смысл — значит найти объяснение всем случайным перекрестьям событий. Столь же отчетливы контекстуальные связи «Цветка» со стихотворением «Что в имени тебе моем?..» Их объединяет мотив утраченного смысла, когда рисунок имени уподобляется «надписи надгробной на непонятном языке»*. Опосредованно в сюжет стихотворения «Цветок» входит тема смерти и посмертного бытия, обращенная как к предшествующей, так и к поздней традиции.

Цветочный аромат как весть из загробного мира, как голос умершего человека относится к поэтическим топосам. Среди ближайших предшественников Пушкина этот мотив развивал В. А. Жуковский в элегии «Сельское кладбище». В поэзии А. И. Одоевского «благоуханный» альбом, сохранивший аромат засушенных цветов и метафорический аромат мысли авторов альбомных эпиграмм, служит альтернативой мертвым словам надгробных надписей:

Пусть нежной думой — жизни цветом —
Благоухает твой альбом!
Пусть будет дума та заветом
И верным памяти звоном!

<...>

Взгляни с улыбкою унылой
На мысль, души его завет,
Как на пустынный скромный цвет,
Цветущий над могилой!²⁴

* Ср.: «В стихотворении “Цветок” метафора развернута; его можно прочитать как повесть о надгробии над могилой “того” и “той”: книга подобна могиле; цветок — “узору надписи надгробной на непонятном языке” (*Довгий О. Л.* Книжная топика у Кантемира и Пушкина // Новый филол. вестн. 2009. № 3 (10). С. 57).

Но, напомним, в стихотворении А. С. Пушкина присутствует просто «книга» без всяких специальных определений. Этот образ, в свою очередь, вызвал череду текстов, построенных на антитезе жизни и мертвого текста, на противопоставлении мира природы миру культуры. Неясная жизнь цветка читается на фоне книжного текста с четко прописанным сюжетом. Хронологически «книжные» продолжения стихотворения Пушкина приходятся на эпоху Серебряного века, служа важным показателем общей тенденции к замене природы культурой, феноменологизации поэтического высказывания.

Одним из наиболее ранних опытов всех «книжно-библиотечных» поворотов сюжета «Цветка», вероятно, является стихотворение И. Ф. Анненского «Идеал». Его характерной приметой стал парадоксальный перенос качеств центрального образа стихотворения А. С. Пушкина на характеристику прочитанных в библиотеке книг («Решать на выцветших страницах / Постылый ребус бытия»²⁵) и фигур читателей («над мертвой яркостью голов», «зеленолицых»). В стихотворении присутствует комплекс пушкинских подтекстов, обычно соотносимых с «Цветком»: неузнанная тайна чужой жизни, утраченный ключ к забытому языку, омертвление когда-то цветущего существования.

Уже проводились сопоставления стихотворения А. С. Пушкина со стихотворением Н. С. Гумилева «В библиотеке», само заглавие которого говорит о смещении смысловых акцентов с сюжета о цветке на сюжет о книге и ее читателе — повествовании о преступнике, казненном за убийство, и другом, неведомом, преступнике, забывшем о живой душе во имя мертвого текста.

Сходные тенденции можно наблюдать в творчестве других поэтов Серебряного века. В стихотворении Ф. Сологуба именно «затхлый запах старых книг» возрождает «в душе бывшее, / В злой тоске пережитое». Тема непонятого языка, забытой и утратившей смысл жизни относится к постоянным мотивам поэзии К. Случевского, позднее развитым другими поэтами. Отказ от чтения прошлого может интерпретироваться как желанное освобождение от тягостного любопытства. Так, нераскрытая книга в стихотворении В. Хода-

севича «Жеманницы былых веков...» вызывает сладкое «сознание» невозвратимости прошлого: «...мир ваш навсегда исчез / И с ним его очарование». Герой различает в запахе книг только веяние смерти:

Рукой не прикоснулся я
К томам библиотеки пыльной,
Но радостен был для меня
Их запах, затхлый и могильный²⁶.

Вытеснение жадного дыхания жизни, воплощенного в утреннем запахе роз, бездыханной мыслью о «предвечно-мертвом» боге Спинозы лежит в основе лирического сюжета стихотворения В. Брюсова «Спинозианы». Ироническим вариантом мотива иссушения жизни под грузом книжной пыли является стихотворение А. Белого «Искушитель»:

Сажусь за стол... И полдень жуткий,
И пожелтый фолиант
Заложен бледной незабудкой;
И корешок, и надпись: Кант²⁷.

Кентаврическое (в духе философии Белого) сплетение «философической грусти» («желтых строк» «тяжеловесного фолианта») и случайных впечатлений жизни вызывает тот «вихрь видений», в котором практически неразличимы «мозговая игра» и реальность. «Цветок», как и книга, обнаруживает свою диаволическую природу.

Характер вариаций классического произведения о многом может сказать, и в первую очередь об историческом горизонте лирического сознания, направленности внимания на тот фрагмент текста, который представляется поэту незаконченным, требующим или допускающим вариацию — дописывание. Но цель вариаций не в том, чтобы завершить пушкинский текст, исчерпав его, а напротив, придать источнику принципиально открытый характер. Этому способствуют практически все выявленные направления интерпретации сюжета «Цветка»: 1) перевод чужой истории (вопросительная часть пушкинского текста)

в область собственного опыта, в том числе опыта посмертного существования в запахе цветка; 2) развертывание мотива случайного сочетания впечатлений бытия как побуждения творческой мысли; 3) заполнение отсутствующих качеств «положительными» признаками, выявление языковой природы как книги, так и непосредственной жизни. Все вариации свидетельствуют о последовательном смещении лирического сюжета в область истории, книги, текста.

¹ *Благой Д. Д.* Творческий путь А. С. Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 204.

² Там же. С. 205—206.

³ *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского стиха // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 394.

⁴ *Благой Д. Д.* Творческий путь А. С. Пушкина. С. 206.

⁵ *Одоевский А.* Стихотворения. М., 1982. С. 103.

⁶ *Шарафадина К. И.* Обновление традиций флоропэтики в лирике А. Фета // *Рус. лит.* 2005. № 2. С. 28.

⁷ *Бунин И. А.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. М., 1988. С. 92.

⁸ См.: *Фенчук О. Н.* Структура и функции памяти в поэзии И. А. Бунина : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2012. С. 12.

⁹ *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. М., 1989. С. 92.

¹⁰ *Шервинский С. В.* Цветы в поэзии Пушкина // *Поэтика и стилистика русской литературы.* Л., 1971. С. 135.

¹¹ *Бальмонт К.* Избранное : Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1990. С. 247.

¹² *Жолковский А. К.* Три инвенции на грани лингвистики и поэтики // *Жолковский А. К.* Осторожно, треножник! М., 2010. С. 40—44.

¹³ *Григорьев А.* Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 92—93.

¹⁴ *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М., 1999. С. 179—182.

¹⁵ *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1958. С. 393.

¹⁶ *Бальмонт К.* Избранное. С. 182.

¹⁷ *Заболоцкий Н.* Избранные произведения : в 2 т. М., 1972. С. 239.

¹⁸ *Муравьева О. С.* Об особенностях поэтики пушкинской лирики // *Пушкин : исследования и материалы.* Т. 13. Л., 1989. С. 28—29.

¹⁹ *Блок А.* Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. Л., 1980. С. 215—216.

²⁰ *Ахматова А.* Сочинения : в 2 т. Т. 1. М., 1996. С. 83.

²¹ *Фет А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1959. С. 234.

²² *Сандомирская В. Б.* Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (ПД № 838) (история заполнения) // *Пушкин : Исследования и материалы.* Л., 1982. С. 256.

²³ См.: *Шарафадина К. И.* «Алфавит Флоры» в аллегорическом языке графики и поэзии рукописных альбомов первой половины XIX века // Рус. лит. 2004. № 1. С. 74—95.

²⁴ *Одоевский А. И.* Стихотворения. С. 105.

²⁵ *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 59.

²⁶ *Ходасевич В.* Стихотворения. Л., 1989. С. 79.

²⁷ *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 247.

3.8. Три лишних строки (литературоведческий этюд)

Среди таких признанных стихотворений А. Т. Твардовского, посвященных Великой Отечественной войне, как «В пилотке мальчик босоногий...», «Я убит подо Ржевом», «В тот день, когда окончилась война...», есть два, обладающих совершенно особой трагической силой, особым эмоционально-психологическим воздействием на читателя. Одно — «Две строчки» — написано «среди большой войны жестокой» (1943), параллельно с новыми главами «Василия Теркина», делавшего поэта не только все более знаменитым, но и все более внутренне свободным. Другое — «Я знаю, никакой моей вины...» (1966), создано в годы «оттепели» в контексте создания поздней, итоговой книги-завещания «Из лирики этих лет», цикла «Памяти матери» и поэмы «По праву памяти», а также эпохи редакторства в «Новом мире», сделавшего поэта ключевой фигурой шестидесятников. Первое не было опубликовано в годы войны, как и некоторые другие стихотворения той поры, из-за сознательного самоограничения поэта: не публиковать до окончания войны то, что «слишком больно», то, что отмечено абсолютной безысходностью. Второе было прочитано (как это происходило со многими поэтическими произведениями, написанными в годы «оттепели») в редакции «Нового мира» почти сразу после создания. Одно — структурно-семантически построено на принципе избыточности. Другое — на принципе незавершенности. Но и в стихо-

творении сороковых, и в стихотворении шестидесятых А. Твардовский исполнил свой завет, прямо и жестко сформулированный в одном из стихотворений последнего десятилетия своей жизни:

Сказать то слово никому другому
Я никогда бы ни за что не мог
Передоверить. Даже Льву Толстому —
Нельзя. Не сможет — пусть себе он бог.

А я лишь смертный. За свое в ответе,
Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу¹.

Опубликованные в 1969 г. в «Новом мире» дневниковые записи «С Карельского перешейка» приоткрывают историю создания стихотворения «Две строчки», не без основания сравниваемого Евг. Евтушенко по силе эмоционального и интеллектуального воздействия с классическим стихотворением А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...». На тексте «С Карельского перешейка» лежит явная печать конфликтности, внутренней противоречивости авторского сознания, свидетельство борьбы двух позиций: государственной установки «победы любой ценой» и нравственной уверенности в бесценности отдельной человеческой жизни. В дневниковых записях есть фрагменты, отмеченные «самоубеждающей» интонацией, попыткой «усвоить» правомерность первой установки:

Он так юношески здоров, этот молодой политрук, так восторжен и неутомим душевно, что каждый день войны для него — праздник. <...> Даже потери товарищей не угнетают его, потому что его не пугает мысль о собственной смерти или ранении. Он к этому готов и счастлив от сознания, что ему довелось быть там, где все так всерьез. Война вообще — для людей либо совсем еще молодых, не привязанных к жизни цепкими мелочами и прочим, либо для людей, переживших уже все искушения личного существования, стоящих духовно выше собственной физической данности, спокойных и равнодушных ко всему, кроме исхода данной операции, данной кампании².

Последняя фраза свидетельствует о смущенности автора, о некоем удивлении от готовности своего героя, видимо, принадлежащего к поколению счастливой Москвы (вспомним героиню романа А. Платонова Москву Ивановну Честнову), умереть самому, не задумываясь, и спокойно принять смерть своих товарищей.

О своем личном ощущении смерти Твардовский пишет иначе:

Сжималось сердце при виде своих убитых. Причем особенно это грустно и больно, когда лежит боец в одиночку под своей шинелькой, лежит под каким-то кустом, на снегу. Где-то еще идут ему письма по полевой почте, а он лежит. Далеко уже ушла его часть, а он лежит. Есть уже другие герои, другие погибшие, и они лежат, и он лежит, но о нем уже реже вспоминают. Впоследствии я убедился, что в такой суровой войне необыкновенно легко забывается отдельный человек. Убит и все. <...> Все, все подчинено главной задаче — успеху, продвижению вперед. А если остановиться, вдуматься, ужаснуться, то сил для дальнейшей борьбы не нашлось бы³.

Но миссия поэта как раз в том и состоит, чтобы «остановиться, вдуматься, ужаснуться», и на «большой» войне Твардовский это понял.

Тоскливо-однообразное, безвозвратное *лежит боец, лежит под каким-то кустом, а он лежит, и они лежат, и он лежит* свидетельствует о том, что это те самые строчки из «записной потертой книжки», которые содержательно и интонационно стали основой будущего стихотворения «Две строчки»:

Из записной потертой книжки
Две строчки о бойце-парнишке,
Что был в сороковом году
Убит в Финляндии на льду.

Лежало как-то неумело
По-детски маленькое тело.
Шинель ко льду мороз прижал,
Далеко шапка отлетела.

Казалось, мальчик не лежал,
А все еще бегом бежал,
Да лед за полу придержал...

Среди большой войны жестокой,
С чего, — ума не приложу, —
Мне жалко той судьбы далекой,
Как будто мертвый, одинокий,
Как будто это я лежу,
Примерзший, маленький, убитый
На той войне незначительной,
Забытый, маленький лежу.

(т. 2, с. 121)

«Две строчки» — стихотворение, в котором, по-видимому, многое определилось и стало важным для самого поэта как в мировоззренческом, так и в собственно художественном смысле. Формально стихотворение нарушает общепринятые правила русского стихосложения, которых так любил придерживаться Твардовский. В нем нечетное (19) количество строк, странная строфика: два четверостишия, одно трехстишие, одно восьмистишие. И еще более странная, как бы неумелая, рифмовка. Внешне она весьма бедная: рифмуются главным образом падежные окончания: «книжки — парнишке», «году — льду», «жестокой — далекой — незначительной». В центре стихотворения четыре глагольных монорифмы: *прижал — лежал — бежал — придержал*. Наконец, в финальном восьмистишии глагольная рифма, завершающаяся тавтологией: *не приложу — лежу — лежу*.

Столь же бедной и в то же время бесконечно повторяющейся представляется и лексика: обилие простых прилагательных (*маленький, жестокой, далекой, мертвый, одинокий, примерзший, убитый*) и конкретных существительных (*книжке, бойце-парнишке, лед, тело, шинель, мороз, шапка*), и только два абстрактно-отвлеченных: *война и судьба*. Не трудно заметить, что определения весьма традиционны, чуть ли не банальны: если судьба, то *далекая*, если война, то *большая, жестокая*.

Композиционное решение стихотворения также нарочито просто: одиннадцать строк, составляющих три строфы, — визуально-конкретная расшифровка «двух строчек», восьмистишие — авторская рефлексия по поводу ожившего воспоминания.

Вызывающая неизысканность поэтических средств, подкрепленная некоторой «неправильностью» стиха, отсылающей к детско-наивной простоте высказывания (так рифмовать могут и дети), парадоксально соединенная с явной поэтической избыточностью (нарочитые, бросающиеся в глаза повторы лексики, рифмовки, звукописи), призваны выполнить — и выполняют — невероятно сложную задачу. Читатель вместе с автором должен пережить особую гамму чувств — ощутить чужую смерть чужого человека как свою собственную.

За внешней простотой скрывается та глубина, которую достигал Твардовский в лучшие свои минуты. Назойливое нагнетание глаголов в тексте, традиционно передающих стремительность движения, в данном случае есть знак самого момента его прекращения, остановки, что символизирует необратимость смерти: это только казалось, что «мальчик не лежал, / А все еще бегом бежал, / Да лед за полу придержал...». Лексика жестко выстроена по двум оппозиционным рядам Жизни и Смерти: «боец-парнишка» и «тело», «мальчик», «маленький», «по-детски маленькое» и «лед», «мороз», «мертвый», «одинокый», «примерзший», «убитый».

В стихотворении есть и еще одна оппозиция: война «большая» — война «незнаменитая», гибель на которой должна бы забыться. Своеобразное «кружение» глаголов и прилагательных в финальной части, подчеркнутое интенсивной повторяемостью звуков и форм (*приложу — жалко — лежу — лежу; далекой — одинокой; примерзший — маленький — убитый — незнаменитой — забытый — маленький*) свидетельствует о том, как сложно поэту вырваться из своего времени, понять, почему ему так «жалко той судьбы далекой»: «С чего — ума не приложу».

Одним из самых страшных последствий революции И. Бунин считал утрату восприимчивости к чужой гибели: «в этом и весь адский секрет большевиков — убить восприимчивость»⁴. Поэт,

воспитывавшийся в обществе, где «счет крови был уже открыт», где в принципе как бы не было (он предreshен) выбора между «революцией = счастьем миллионов» и «папой-мамой» (выражение из «Рабочих тетрадей» А. Твардовского), между правотой «мы» или «я», в годы войны понял цену, вернее, бесценность единичной жизни, индивидуальной судьбы и «принял удар на себя»: «Как будто это я лежу».

Более чем через четверть века, наряду с другими стихотворениями «жестоккой памяти» войны, А. Твардовский пишет стихотворение «Я знаю, никакой моей вины...», ставшее каноническим, текст которого содержит всего шесть строк, что тоже несколько вне конвенции русской поэзии (ограничение до шести строк чаще всего воспринимается как отрывок, в отличие от восьми) и вне привычки Твардовского к развернутому повествованию (при всей его любви к поэтической миниатюре, которая, впрочем, не очень часто появляется в его поэзии):

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, —
Речь не о том, но все же, все же, все же...

В верстке, найденной А. И. Кондратовичем, было т р и
л и ш н и х с т р о к и, повлекшие и иную строфику:

.....
Речь не о том, но все же. Что же — все же?
Не знаю. Только знаю, в дни войны
На жизнь и смерть у всех права одни.

По точному замечанию соратника А. Твардовского по журналу, поэт в последний момент буквально спас стихотворение:

Этот не совсем ясный, толкущийся на месте вопрос: «Что же — все же?», на который сразу же следует не ответ, а признание того, что

никакого ответа автор не знает. Так и сказано: «Не знаю». А дальше следует что-то пробующее заменить ответ. Твардовский бы сказал: «эрзац-ответ» (ходовое во время войны словечко «эрзац» он любил применять). Конечно, это эрзац-ответ. <...> Ответ рассудочный и чуть ли не банальный. И как проникновенно, глубоко зазвучало стихотворение, когда отлетели от него эти полые строки! И сколько затаенной печали в самом этом неответе, в этой сходящей в задумчивости на полушепот строке «Речь не о том, но все же, все же, все же...», которая оставляет нас наедине с высокой поэзией, не требующей немедленных ответов и законченной ясности, а погружающей нас в долгое, очищающее душу раздумье⁵.

Удивительно, но те же самые приемы — «признание того, что никакого ответа автор не знает» («С чего — ума не приложу»), своеобразное «топтанье на месте», вызывающая внешняя банальность стихотворных средств — мощно работают в стихотворении 1943 г.

Любопытно, что после читки в редакции на замечание о слишком рассудочном финале стихотворения, А. Твардовский возразил: «Но мысль останется оборванной». Поэт сделал по-своему. Уже увидев стихотворение в верстке, он не заменил концовку, но отсек последние три строки, намеренно сделав стихотворение незавершенным, оборванным на многоточии. В результате в тексте, ставшим классическим, синтаксически сконструированном как одно, но оборванное предложение (Твардовский как-то обмолвился, что самое интересное у него — это синтаксис), нет не только ни одного конкретно-чувственного, предметного образа, но и открытой динамики чувств. Оно представляет собой напряженнейшую работу мысли, движение сознания. Импульсом для создания стихотворения было, конечно, сильное чувство, не отпускающее поэта чувство вины, благодаря которому «обнаженная» и незавершенная мысль поэта и достигает высот поэзии и заставляет прийти в движение трагическое чувство «виноватого без вины» у пишущего и читающего эти строки.

Размышления о двух стихотворениях позволяют сделать, возможно, несколько неожиданный вывод. Этико-эстетический сценарий творческого пути Твардовского, верность двум, им самим

поэтически сформулированным принципам («Еще и впредь мне будет трудно, но чтобы страшно — никогда»; «Сказать хочу, и так, как я хочу»), позволили ему в век главенства метафорического мышления, во-первых, остаться поэтом эпитетным, доказывая тем самым неисчерпаемость «простого стиля», тайные возможности которого являют себя в «Двух строчках». Во-вторых, будучи поэтом «прямоговорения», Твардовский знал силу недоговоренности, тайну недосказанности. «Я знаю, никакой моей вины...» — яркий по мгновенному прозрению (три лишние строки!), но не единственный пример. Достаточно вспомнить пустую страницу «Рабочих тетрадей», оставленную незаполненно-белой после одной записи — фиксации дня смерти Анны Ахматовой.

¹ Твардовский А. Т. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3. М., 1978. С. 112. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте даются с указанием тома и страницы.

² Новый мир. 1969. № 2. С. 129.

³ Там же. С. 126.

⁴ Бунин И. Окаянные дни // Литература русского зарубежья : антология : в 6 т. Т. 1, кн. 1. М., 1990. С. 72.

⁵ Кондратович А. Александр Твардовский. Поэзия и личность. М., 1978. С. 311.

4. НЕЗАВЕРШЕННОЕ КАК СВОЙСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

4.1. Поэтика незавершенного в русской прозе XX в.

В истории литературы феномен незавершенного явлен в двух принципиально разных аспектах: 1) как недописанное в силу различных обстоятельств и 2) как креативная авторская стратегия, строящаяся на идеях фрагментарности и нелинейности текста. Двадцатый век активно развивал стратегию концептуально продуманной незавершенности — сюжетной, нарративной, композиционной. Эти качества определили новый вектор искусства неклассического типа, в котором принцип нелинейности текста имеет генетическую связь с идеями фрагментарности и незавершенности.

Известно, что уже к концу XIX в. реалистический модус, позитивистская эстетика исчерпали себя, наступил момент усталости от больших романских форм. В дневниковой записи 1897 г. Л. Толстой выражал свое неудовлетворение традиционным романом, писателя больше не устраивали традиционные сюжеты, обязательные описания природы, он выражал желание отойти от существующих повествовательных структур к форме, близкой потоку сознания: «писать вне всякой формы; не как статьи, рассуждения и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь»¹.

Подобные идеи пронизывают все двадцатое столетие вне зависимости от географических границ и вида художественной прак-

тики. Мишель Фуко видел сходные процессы в живописи, отмечая, что классическая живопись молчаливо покоится на дискурсивном пространстве, а живопись абстрактная, нефигуративная, напротив, ускользает от описательности, свойственной дискурсу. Во многом это происходит потому, что в абстрактной живописи имеет место отказ от линейной перспективы.

В конце 1930-х гг. Марсель Дюшан создал арт-объект, названный «Зеленой коробкой», которая представляла собой собрание клочков бумаги и карточек со схемами и текстами; такой несшитый формат книги, по мнению Дюшана, со временем должен был заменить традиционный кодексовый формат. Дюшан считал современное ему время временем фрагментов, сам феномен которого базируется на идее незавершенности.

Основоположник сюрреализма французский поэт Андрэ Бретон утверждал, что поэмой можно назвать даже максимально бесвязное соединение заголовков и кусков заголовков, вырезанных в газетах. Аргентинский писатель Хулио Кортасар роману 1968 г. дает название «62. Модель для сборки», в нем фрагменты повествования, разделенные пробелами, предлагались автором как поддающиеся перестановке. Повторы и перемещения должны создать ощущение свободы от жесткой причинной связи. «Выбор, к которому придет читатель, его личный монтаж элементов повествования — это, во всяком случае, и будет той книгой, которую он захотел прочесть»².

Аналогичные процессы нарушения логики линейности отмечены в структуре музыкальных произведений. Например, композитор Анри Пуссер писал о своей пьесе, которая состояла из шестнадцати разделов, что каждый раздел может быть соединен с любыми другими двумя без какого-либо ущерба для логической цельности музыкального процесса. «Третья соната для фортепьяно» Пьера Булеза состоит из десяти различных пьес, записанных соответственно на десяти страницах нотной бумаги. Эти страницы могут быть расположены в разных последовательностях, подобно карточкам в каталоге, хотя разрешены не все возможные перестановки³.

Таким образом, в XX в. появились произведения, в которых окончательность формы, сюжета и композиции зависела не от господствующей воли автора, а от желания читателя или воспринимающего.

Ж. Деррида в своей знаменитой книге «О грамματοлогии» заметил: «Вот уже более века мы наблюдаем это беспокойство философии, науки, литературы; все происходящее в них перевороты должны трактоваться как сотрясения, мало-помалу разрушающие линейную модель. Или, иначе, эпическую модель. То, что нынче требует осмысления, уже не может быть линейной записью, внесенной в книгу: в противном случае мы уподобимся тем, кто преподает современную математику с помощью конторских счет. Это несоответствие нельзя назвать современным (*moderne*), но теперь оно выдает себя сильнее, чем когда-либо раньше»⁴. Деррида, кстати, считал, что конец линейного письма — это конец книги, очевидно, все же подразумевая конец традиционного нарратива с его линейным повествованием, началом и концом истории.

Двадцатый век переосмыслил общие нарративные принципы: литература избегает натуралистических принципов повествования, переносит центр тяжести на внутренние соотношения элементов языковых и смысловых структур, подчиненных ассоциативному принципу изображения и восприятия.

Русское искусство внесло значительный вклад в развитие новых форм повествования, конструирующие основы которого базировались на идее фрагментарности, коллажности, монтажа. Композиционно-нарративные особенности свержповестей Велимира Хлебникова, романы «Взвихренная Русь» А. Ремизова, «Голый год» Б. Пильняка характеризуются таким качеством, как принципиальная незаконченность (или непрописанность) сюжетных коллизий, композиционных блоков и даже синтаксических конструкций.

И. Калинин, анализируя опыт русских формалистов в статье «История как искусство членораздельности», замечает: «Фрагментарность не только становится композиционным приемом, выявляющим “сделанность” литературного текста, — фрагментарность оказывается имманентной человеческому опыту и даже более того — данной этому опыту реальности. Таким довольно странным обра-

зом принцип фрагментарности онтологизируется, но при этом сама онтология историзируется, лишается устойчивости и становится проблемой репрезентации»⁵.

Известно, что формалисты в своей литературной практике использовали прием декомпозиции для демонстрации изначальной «сделанности» произведения. «Мне нужно было дать мотивировку появления несвязанных кусков. <...> ...и когда я положил куски уже готовой книги на пол и сел сам на паркет и начал склеивать книгу, то получилась другая, не та книга, которую я делал», — писал В. Шкловский в рецензии на книгу «Гамбургский счет», объясняя прием создания своего романа «ZOO»⁶.

Новые стратегии построения текста поменяли принципы чтения, восприятия произведения читателем. Современный сербский писатель Милорад Павич высказал интересную мысль о закате традиционной манеры чтения. Павич пишет: «Это кризис нашего способа чтения, а не кризис романа. Это конец романа как дороги с односторонним движением. Графическое представление романа также переживает кризис. То есть мы можем сказать, что книга переживает кризис. Гиперлитература показывает нам, как роман может развиваться подобно сознанию — в нескольких направлениях. Гиперлитература делает роман интерактивным»⁷.

Двадцатое столетие сформировало модель текста, общим характеризующим принципом которой становится дискретность, являющаяся выражением психологической эпохи, отличной от классического времени. Примечательно, что такие ключевые фигуры начала XX в., как Андрей Белый и Павел Флоренский, подвергли резкой критике мировоззрение XIX в., которое, по их мнению, ошибочно предполагало непрерывность в качестве необходимого условия понимания мира, и выдвинули понятие прерывности в качестве «символа» истинной реальности мира.

Концептуально важной для формирования новой модели текста стала идея русского философа и писателя Василия Розанова печатать каждый фрагмент его книг «Уединенное» и «Опавшие листья» с новой страницы, визуализируя, таким образом, дискретность сознания новой эпохи.

Примечательно, что фрагментарностью и незавершенностью характеризуются и некоторые положения философского мировоззрения В. Розанова. Эта особенность мышления философа демонстрирует его субъективное частное «я» в движении мыслительного процесса. В своих работах В. Розанов использует право на умолчание, что в рамках его философских воззрений является символом субстанциального понимания мира. Он считает необходимым не искажать процесс восприятия событий и не создавать в письме искусственных построений, разрушающих естественный ход жизни.

В. Розанова следует считать одной из ключевых фигур в истории русской культуры, поскольку ему удалось в своих философских и литературных работах выразить прогрессивные мировоззренческие позиции времени. Он в значительной степени повлиял на дальнейшее развитие русской литературы, а его идеи «преодоления литературы» имеют свое развитие и в настоящее время. Концепция В. Розанова выразила философское мировоззрение, оказавшееся созвучным ощущениям современного человека. Например, такое явление, как блоги, по своей идее и функциональным характеристикам напоминают замысел В. Розанова.

Рассуждая о феномене современной «фрагментарной прозы», писательница и критик Линор Горалик высказывает следующее мнение: «Само повседневное существование, кажется мне, стало скетчевым, более ориентированным на сиюминутность и фрагментарность, на одновременное пребывание во многих ролях и средах, требующих постоянного переключения режимов общения, действия, восприятия, — и тут фрагментарная проза оказалась жанром более приспособленным к отражению такой реальности, чем широкомасштабный, последовательный, развивающийся по жестким законам роман, — и, разумеется, жанром, близким по восприятию к читателю, существующему, как и автор, во фрагментарном повседневном мире»⁸.

В. Розанов не задумывал свои книги в жанре фрагмента как сюжетно законченное произведение, книги, безусловно, представляют собой цельную стилистическую систему, но традиционного

сюжета в них нет, композиция свободная, и читать это мимолетное, самое мелочное, «невидимые движения души, паутинки быта»⁹ можно с любой страницы.

Незавершенность в художественном произведении можно понимать как фигуру умолчания, эллипсис, своего рода иероглиф, в котором через внешнюю форму явлены многослойные смыслы. Несмотря на афористичность некоторых фрагментов в книгах Розанова, мысль остается словно бы недосказанной, незаконченной, не объясненной до конца: «После книгопечатания любовь стала невозможной»¹⁰, «Страшная пустота жизни. О, как она ужасна...»¹¹

О стиле «Уединенного» и «Опавших листьев» В. Розанов писал: «Больше этого вообще не сможет никто, если не появится такой же. Но я думаю, не появится, потому что люди вообще индивидуальны»¹². Дальнейший литературный процесс продемонстрировал, что предложенный В. Розановым жанр оказался интересен и востребован. В. Шкловский утверждал, что М. Горький в своих «Заметках из дневника» неожиданно сближается с В. Розановым. Современный исследователь творчества В. Розанова В. Г. Сукач указывает на то, что «Мандельштам, Цветаева, Пришвин и многие другие, известные и малоизвестные, ощутили на себе власть розановского письма, магию его слова»¹³. О писателе Дмитрие Галковском пишут, что встреча с «Опавшими листьями» произвела на него некое почти «воскресительное» воздействие. Судя по «Бесконечному тупику», Д. Галковский воспринял «Опавшие листья» как сакральный текст, принципиально отличный от всех иных текстов «русской литературы и философии»¹⁴. Влияние традиции В. Розанова критики обнаруживают в прозе художника Леона Богданова¹⁵.

Говоря о традициях розановского стиля, исследователи в первую очередь отмечают фрагментарно-ассоциативный тип повествования. Считается, что влияние Розанова на последующую литературу проявляется прежде всего на уровнях композиционно-нарративном и идейном. В то же время можно утверждать, что внешнее оформление текстов «Уединенного» и «Опавших листьев» явилось одним из векторов развития визуального стандарта XX и даже XXI в.

Известно, что публиковать в «Уединенном» и «Опавших листьях» каждый фрагмент с новой страницы было для В. Розанова принципиальной позицией, и только в целях компактности и ускорения печатания писатель с нежеланием решил отступить от задуманного. Визуальный эксперимент В. Розанова по важности и концептуальности стоит в ряду с экспериментами А. Белого, которого следует считать основоположником визуальной модели XX в. Мощным мышлением философа, чье творческое сознание улавливало веяния эпохи, В. Розанов осознал необходимость визуализировать не визуализируемое, а именно подсознательные процессы мышления. Исследователь творчества В. Розанова В. Я. Сарычев пишет о том, что писатель «в «Уединенном» и «Опавших листьях» в о с п р о и з в е л с т р у к т у р у с о з н а н и я (курсив автора, разрядка наша. — Т. С.) — такой, какова она есть на самом деле»¹⁶.

Аналоги жанра «Опавших листьев» в мировой литературе известны: например, в средневековой японской литературе «Записки у изголовья» Сэй-Сенагон, «Записки от скуки» Кэнко-Хоси; афористичный стиль Новалиса, Шлегеля, Ницше. Считается, что среди русских предшественников определенное влияние на Розанова оказал Лев Шестов, который рассматривал форму афоризма как наиболее современную форму мысли и речи в России начала XX в. О. Н. Кулишкина, анализируя особенности стиля В. Розанова, сообщает о том, как писатель необычайно заинтересованно откликнулся на афористическую форму книги Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности» и в рецензии на нее писал: «Книга рассыпалась, и вместо нее появился хаос афоризмов. В этой груде мыслей, ничем не связанных, каждая страница воспринимается отдельно»¹⁷. В этой незавершенности, несобранности, нелинейности книги вне традиционного сюжетно-композиционного единства Розанов видел продуктивные литературные формы.

Книги В. Розанова своей формой, не собранной в традиционный формат сюжетно законченной истории, представляют открытое, незавершенное пространство текста, которое может дополняться и продолжаться в логике, предложенной автором «Опавших листьев», продолжаться наблюдениями о жизни, размышлениями

о политике, искусстве, человеческих взаимоотношениях, т. е. вечно существующими экзистенциями. И развитие литературы подтверждает продуктивность и востребованность формы, предложенной Розановым.

В известной книге о Розанове челябинский поэт и философ Николай Федорович Болдырев замечает: «Повторение Розанова, конечно, невозможно, но “Розанов” как особое ментальное состояние человеческого вещества может в ком-то возрождаться и, вследствие этого, жанр может “плыть дальше”»¹⁸.

В 2002 г. был издан роман всемирно известного скульптора и графика Вадима Сидура «Памятник современному состоянию. Миф», написанный значительно раньше, еще в 1973 г. С книгами В. Розанова роман В. Сидура роднит так называемая псевдодневниковость: в основе повествования лежат события автобиографические, в то же время поднимающиеся до уровня онтологических обобщений. Важным оказывается все: воспоминания детства, любовные переживания, приготовление пищи, муки творчества, события современности, размышления о вечном. Любое внешнее событие, любая мысль становятся поводом для раздумий, воспоминаний, которые, отталкиваясь одно от другого, вызывают следующие, нанизываются одно за другим. Все элементы человеческого существования играют важную роль, даже самые мелкие события и детали человеческой жизни приобретают значительность. Как и В. Розанов, В. Сидур визуально дробит повествование: небольшие главки, из которых состоит «Миф», разделены пробелами. Главки — короткие, состоят из одного — пяти предложений.

В. Сидур развивает идеи В. Розанова по созданию эффекта непродуманности письма и использует такой прием техники потока сознания, как не разделенные пробелом слова: «Средняя продолжительность человеческой жизни увеличилась на сорок лет пробормотал Господь»¹⁹. Этот фрагмент вызывает аллюзии с тем, как В. Розанов вклеивал в «Опавшие листья» свои, неразборчивым почерком написанные автографы. Такие приемы имитируют в прозаическом тексте суггестивные процессы мышления.

В рассуждениях писателей обнаруживаются созвучные мысли. В. Розанов пишет: «Новое — *тон*, опять — манускриптов, “до Гуттенберга”, для себя. Ведь в Средних веках не писали для публики, потому что прежде всего не издавали. И средневековая литература, во многих отношениях, была прекрасна, сильна, трогательна и глубоко плодоносна в своей невинности»²⁰. Относительно В. Сидура известно, что ничего из написанного при жизни он публиковать не предполагал, поэтому внутренний цензор у него отсутствовал. «Ты работай безнадежно, — не раз повторял Сидур. — То есть не думая о возможности напечататься ни здесь, ни “там”, это тоже не просто. Тогда будет настоящее»²¹.

Прозаическое творчество другого известного современного художника Гриши Брускина исследователи уже сравнивали с романом В. Сидура²²; очевидны также жанровые, сюжетные и нарративные переклички с произведениями В. Розанова. В рецензии на книгу Г. Брускина «Прошедшее время несовершенного вида» Дмитрий Александрович Пригов указывал, что «в мемуаристических и квазимемуаристических сочинениях (которые в наше время, кстати, весьма актуальны и являются несомненным трендом современной культурной и в особенности беллетристической активности) жанр маленьких текстовых кусочков, собранных в объемные гипертексты, разрабатывался чрезвычайно разнообразно и подробно разными авторами, от Розанова до Рубинштейна»²³.

Повествование в книгах Г. Брускина представляет собой озаглавленные мини-рассказы, каждый из которых — это эпизод из жизни автора. Человеческая память сохраняет не только эпохальные события, но и мелкие происшествия, формирующие в дальнейшем судьбу и характер человека. Рассказы соединены не только в хронологической последовательности (от детства к зрелости), но и по логике ассоциаций.

Г. Брускин абсолютно следует визуальной идее В. Розанова и каждый мини-рассказ располагает на отдельной странице.

Комментируя стиль своего прозаического творчества, Г. Брускин пишет: «Строка разбивается (ломается) соответственно ритму (пульсу) текста. Автор ускоряет, замедляет или останавливает (за-

ставляет читателя перевернуть страницу) чтение текста. Таким образом, время прочитывания текста читателем строго регулируется автором в пространстве данной книги при помощи вышеупомянутого приема. <...> Между короткими фрагментами, из которых состоит текст, остаются пробелы (нечто н е д о с к а з а н н о е (разрядка наша. — Т. С.)), которые читатель может (должен) восполнить за счет своего воображения (собственного опыта). Предложить свой собственный комментарий»²⁴.

Следует заметить, что для картин Г. Брускина тоже характерна фрагментарная структура. Его всемирно известные «Алефбет» и «Фундаментальный лексикон» написаны по принципу коллажа; полотна картин разделены на фрагменты, каждый со своим сюжетом, но смысл каждого может быть до конца понят только в контексте всей картины. Таким образом, каждый фрагмент имеет некие незавершенные вне целостного произведения идеи.

Прямым наследником идей В. Розанова следует считать писателя Павла Улитина, в творчестве которого поэтика незавершенности, фрагментарность стиля стали конструктивными принципами создания произведения.

Одна из книг легендарного сегодня писателя Павла Улитина называется «Путешествие без надежды». Она была написана в семидесятые годы и не могла быть опубликована в советском государстве из-за странного способа изложения, отсутствия сюжета и героев. Имея печальный опыт невозможности публиковаться и осознавая, что его произведения не скоро, а возможно, никогда не дойдут до читателя, Павел Улитин вложил обреченность этого понимания в название книги. Сегодня очевидно, что путь произведений Улитина к читателю был путешествием с надеждой. Павла Улитина называют одним из самых значительных русских прозаиков прошедшего века. В России первые журнальные публикации состоялись в 1990-х гг., в 2000-х гг. вышло три книги «Разговор о рыбе» (2002), «Макаров чешет затылок» (2004) и «Путешествие без Надежды» (2006). Изданные книги аутентично воспроизводят авторский рукописный оригинал, страница в страницу, с сохранением

необычных визуальных особенностей текста — со свободным расположением фрагментов на пространстве страницы, шрифтовой игрой, иноязычными вставками.

Известно, что часть литературного наследия Павла Улитина утрачена: и роман «Анти-Асаркан», и машинописная рукопись «Анапест» — все произведения, которые, как утверждают современники, возможно, имели сюжетную структуру. Знающий писателя лично, много написавший об Улитине Зиновий Зиник высказал предположение, что то, что мы читаем сейчас, не стилистический эксперимент зрелой поры, а необходимость, продиктованная попыткой вспомнить несколько уничтоженных, навсегда исчезнувших романов.

Литературный контекст, в котором существует проза Павла Улитина, широкий: это и уже упоминавшийся В. Розанов, и авторские книги футуристов с их нетрадиционной визуальной организацией. Принципиальный отказ от рамок сюжета и границ дискурса роднят творчество Улитина не только с близким по национально-литературному признаку Розановым, но также и с Дж. Джойсом, что заметил еще при жизни Улитина его друг Александр Асаркан: «это наш русский Джеймс Джойс. Мастер абстрактной прозы»²⁵. Также как и Джойс, Улитин в стилистике своих текстов совершил поворот от традиционной повествовательной техники к индивидуально-авторской жанровой стратегии книги, в которой, в отличие от классической модели, визуализированы не признаки канонических родов и жанров, а процессы, происходящие в пространстве сознания и подсознания.

Можно указать хронологически гораздо более близкие литературные параллели: это неподцензурная (поставангардная) литература 1970-х гг., к которой, собственно, и относится творчество Улитина. В исследовательской литературе имена Леона Богданова, Евгения Харитонova и Павла Улитина всегда упоминаются рядом, при этом без подробной расшифровки специфики их эстетического родства. Вместе с тем правильно указанная общность стиля определяется не только жанровыми и нарратологическими особенностями, дневниковой фрагментарностью, но и нетрадиционным

визуальным обликом страницы, которая насыщена разного вида визуально-графическими элементами (пробелы, отступы, версеевая строфика) и имеет неклассический облик.

Единицей текста для писателя была страница, которая имела словно бы незавершенный вид, дискретный, неплотно заполненный вербальным материалом облик. Организация пространства страницы в прозе Улитина отличается абсолютной авторской раскрепощенностью в использовании традиционных элементов набора. Текст набран нелинейно, свободно, что создает эффект непродуманности, непреднамеренности; текстовые блоки могут быть напечатаны по диагонали, в форме треугольника, в два столбца, уступами, хаотично, на отдельных страницах имеются заметки на полях. Шрифт в оригинале был машинописный, с прописными выделениями и рукописными вставками, которые в сегодняшнем полиграфическом воспроизведении исполнены курсивом. Зиновий Зиник, являющийся одним из самых активных комментаторов творчества писателя, считает, что такая монтажная техника в улитинской прозе «соединила его с компьютерным принципом набора текста (что, собственно, и делает возможным сейчас публикацию его книг с максимальным приближением к оригиналу)»²⁶. Как и сегодняшние авторы при помощи компьютерного набора, Улитин намеренно нарушал и варьировал межстрочный интервал: «Вот так мы попробуем через три интервала на старой машинке. <...> Это уже через 2. Ошибка. Лучше еще раз прочитать старую книгу, а старый текст переписать через 3 интервала»²⁷. Всеми указанными способами расположения текстового материала Улитин актуализирует технику черновика, используя также такой традиционно рукописный элемент, как зачеркивание, что со всем уважением к авторской воле воспроизведено уже в полиграфическом виде, так же как сохранен неровный правый край текста машинописного варианта.

Черновиковый стиль подразумевает незавершенность, незаконченность написанного, поэтому визуальный облик произведений Улитина имитирует случайное, словно бы сделанное наспех, как придется на клочке бумаги, что-то не предназначенное для всех, для публикации, дневниковое, творческую лабораторию, где раз-

ная каллиграфия соединяется с вырезками из газетных статей, вклеенными прямо в текст чужими почтовыми открытками, которые он называл «уклейками». Необычность визуального облика прозы Улитина связана с особенностями повествования, которое строится в технике внутренней речи, т. е. речи для себя, не предназначенной для общения и публичности.

Специального внимания заслуживают заметки на полях страниц в прозе Улитина. Активно работая с этим приемом, писатель придает черновиковой маргиналии статус элемента художественного целого произведения, перемещает внимание читателя с основного текста на его периферию. Ориентация на создание иллюзии стихийного, естественного хода жизни, мнимая необработанность материала роднит прозу Улитина с жанром «опавших листьев» Василия Розанова. В рифму Розанову Улитин в книге «Разговор о рыбе» пишет: «Будущее за стилистикой моментальных подборок»²⁸. Техника Розанова воспроизведена в творчестве Улитина буквально: каждый фрагмент произведения печатается на отдельной странице. В книге «Разговор о рыбе» Улитин пишет: «Густо посаженные строчки кажутся нарушением ритма.

РАЗРЕЗАТЬ

Было замечательное решение. Разрезать и все»²⁹.

В визуальной дискретности облика текстов Улитина выражена фрагментарность глубинных уровней — композиционного и нарративного. З. Зиник замечает, что Улитину «вообще чуждо было линейное, вроде железнодорожного расписания, мышление: разная география, как и разные эпохи, соседствовали у него, особенно в поздний период, в одной фразе, на одной странице»³⁰. Разрывы повествования можно отметить даже в пределах одного предложения, когда Улитин делает отступ, маркирующий выход в пространство подсознания, из реальности в медитативность: «Может и наоборот. Пришпоривая загнанную в мыле лошадь — обморочные ритмы — розовые и голубые круги — я падаю — тут что-то было — это как страница обстоятельных описаний, в которых высвечивается одно слово, потом еще два слова»³¹.

Но за тематической и сюжетной разрозненностью («За твоими перескоками не уследишь, шею себе сломаешь»³²) скрывается интуитивно-авторская и стилистическая логика повествования, разворачивающаяся как внутренний диалог, без разделения на реплики разных персонажей, с «вплетенными» в авторское повествование цитатами из мировой литературы. В литературной форме внутренний диалог представляет собой воспроизведение индивидуумом в собственной речи различных смысловых позиций, определенным образом взаимодействующих между собой. У Улитина это может быть и женский вариант речи, не маркированный, визуально не выделенный в общем потоке, как и другие формы изображения внутренней речи.

Внутренний диалог в письме Улитина передается различными формами: употреблением местоимения «вы» («Если от меня вы услышите другие слова»³³), часто посредством вопроса («Кстати, с кем вы все-таки говорили о Марине Цветаевой в ИФЛИ?»)³⁴. Этот намек на диалог неперсонифицированных, неназванных персонажей также носит фрагментарно-незаконченный характер. Реплики не связаны между собой. На вопрос нет ответа.

Фрагменты прозы Улитина объединены лейтмотивами, по принципу нанизывания мотивов и образов. В каждом следующем фрагменте названная, начатая на предыдущей странице тема продолжена, договорена. Внутри фрагмента повествование также разворачивается по ассоциативной логике. Ощущению орнаментальной стилистики «плетения словес» не может помешать лаконизм синтаксических конструкций. Напротив, Улитину удастся создать в полном смысле слова поэтический текст: «А на улице мятель (так у автора. — Т. С.). А на улице снег идет. А на улице спокойно, мороз, тихо и нет лишних слов. Хорошо на улице»³⁵.

Игровая поэтика — одна из ярких характеристик прозы Улитина, который устраивает для читателя шарады из вмонтированных цитат («Можно строчки выхватывать. Когда-то было интересное занятие»³⁶): «И каждый день уносит. И каждый шаг приносит»³⁷; Как там, кудесник, любимец богов?³⁸; Выходил один ты на дорогу,

и всю дорогу была только одна тревога. Дальше мысль обрывается»³⁹; «С аккуратным почерком все смешалось в доме Яблонских»⁴⁰; В начале февраля, достав чернил и лучшей бумаги, хорошо плакать навзрыд»⁴¹; Просто желание забыться и заснуть»⁴².

Улитин работает в слоистой технике повествования, создает палимпсестные конструкции, формально словно бы не законченные, наполненные смысловыми пустотами, зияниями, требующими серьезной интеллектуальной, мыслительной работы читателя, для того чтобы идейный замысел автора мог завершиться в воспринимающем сознании.

Важным визуальным компонентом текстов Улитина являются иноязычные вставки. Знание иностранных языков с детства определило не только дальнейшую судьбу Улитина (преподавание иностранных языков), но и органичное существование в пространстве его текстов нескольких разноязыковых пластов, как смысловых, так и в виде знаков другого, не русского шрифта. Иноязычные вставки могут занимать до целой страницы текста. Но суть приема кроется не только в биографических причинах. Письмо Улитина строится также на таком приеме повествовательной техники, как **п о т о к с о з н а н и я**. Поток сознания — еще одна форма внутренней речи, это поток и чувственных образов, и мысленных реакций индивидуума, который характеризуется внешней бессвязностью, неконгруэнтной лингвистической структурой, ослабленной связью синтаксических форм, разрывом временных и пространственных связей. Улитину удалось создать произведения по принципу: все, что внутри авторского сознания — все на бумагу, как мыслит автор в данный момент, так и фиксирует. Иноязычные фрагменты в качестве яркого визуального элемента текста определяют такие характеристики стиля Улитина, как эстетика черновика, суггестивная направленность его произведений, криптографичность техники, ориентация на элитного читателя, т. е. все те особенности, которые определили симбиотическую природу его прозы.

Слоистая структура прозы Улитина задает много векторов изучения, можно говорить о приметах автоматического письма, пото-

ка сознания и внутренней речи, о разговорной стихии его стиля, отдельно о стиховом начале, версейной строфике и т. д. Павел Улитин создал не просто уникальный жанр со сложно определяемой терминологией, его проза — это новая форма существования и хранения семантических и семиотических кодов, конструирующих (или деконструирующих) новую мифологию. Проза Улитина — это некий новый тип коммуникации, возможно, более адекватный фрагментарному, клиповому, лаконичному и визуальному сознанию нашего времени.

Рассуждая о поэтике незавершенного в литературе XX в., сложно привести весь список известных литературных имен. Литературный процесс XX в. активно развивал стратегию создания произведений с обнаженной визуальной формой, которая является признаком открытой, как вариант — незавершенной структуры. Эта тенденция получила свое развитие и в актуальной, новейшей литературе.

Исследователи (например, М. Ямпольский) пишут о кластерной поэтике текста: «Наиболее успешная проза — например, Пелевин у нас — отказывается от линейности сюжета и имитирует сетевую структуру со множеством кластерных связей»⁴³.

Для кластерной поэтики центральной оказывается идея зияния, пустоты. В текстовых структурах с акцентированной визуальностью, а значит, с избыточностью эстетической информации, смыслы организуются не вокруг позитивных скоплений знаков, но вокруг разряжений в информационном поле.

Классическая цепочка «автор — сообщение — получатель — код — смысл» в текстах с открытой структурой оказывается нарушена, и для того, чтобы произведение реализовало своей целостный эстетический потенциал, необходимо включение дополнительных информационных полей и контекстов.

¹ Толстой Л. Н. Избранные дневники, 1895—1910 годы // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. Т. 22. М., 1985. С. 56.

² Кортасар Х. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3 : 62. Модель для сборки / пер. с исп., сост. Вс. Багно. СПб., 1992. С. 8.

- ³ *Эко У.* Роль читателя : исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб., 2005. С. 84.
- ⁴ *Деррида Ж.* О грамматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М., 2000. С. 223.
- ⁵ *Калинин И.* История как искусство членораздельности (исторический опыт и металитературная практика русских формалистов) // Новое лит. обозрение. 2005. № 1. С. 110.
- ⁶ *Шкловский В. Б.* Рецензия на эту книгу // В. Шкловский. Гамбургский счет. СПб., 2000. С. 220—221.
- ⁷ *Павич М.* Начало и конец романа [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/INPROZ/PAWICH/endofnovelrus.txt> (дата обращения: 04.02.2013).
- ⁸ *Горалик Л.* Собранные листья (об одном и том же всегда об одном и том же) // Новое лит. обозрение. 2002. № 54. С. 240.
- ⁹ *Розанов В.* Опавшие листья. Короб второй. СПб., 2001. С. 7.
- ¹⁰ Там же. Короб первый. СПб., 2001. С. 12.
- ¹¹ Там же. Короб второй. СПб., 2001. С. 6.
- ¹² Там же. Короб первый. СПб., 2001. С. 84.
- ¹³ *Сукач В. Г.* [Комментарий] // Полное собрание «опавших листьев». Кн. 1 : Уединенное / под ред. В. Г. Сукача. М., 2002. С. 5.
- ¹⁴ *Болдырев Н.* Семя Озириса или Василий Розанов как последний ветхозаветный пророк. Челябинск, 2001. С. 110.
- ¹⁵ *Козырев К., Останин Б.* От составителей // Заметки о чаепитии и землетрясениях : избр. проза. М., 2002. С. 28.
- ¹⁶ *Сарычев Я. В.* Модернизм В. В. Розанова // Филол. науки. 2004. № 6. С. 85.
- ¹⁷ Цит. по: *Кулишкина О. Н.* Физика и метафизика русского афоризма. В. Розанов: афоризм как форма преодоления формы // Рус. лит. 2004. № 4. С. 6.
- ¹⁸ *Болдырев Н.* Семя Озириса... С. 113.
- ¹⁹ *Сидур В.* Памятник современному состоянию. Миф. М., 2002. С. 215.
- ²⁰ *Розанов В.* Опавшие листья. Короб первый. СПб., 2001. С. 83.
- ²¹ *Сидур М.* Послание из Атлантиды // Сидур В. Памятник современному состоянию. С. 10.
- ²² *Давыдов Д.* Причины, зависящие от автора // Новое лит. обозрение. 2002. № 55. С. 298—299.
- ²³ *Пригов Д. А.* [Рецензия] // Знамя. 2002. № 2. С. 215. Рец. на кн.: Брускин Г. Прошедшее время несовершенного вида.
- ²⁴ *Брускин Г.* Картина как текст и текст как картина // Новое лит. обозрение. 2004. № 65. С. 277.
- ²⁵ *Зиник З.* Кочующий четверг // Улитин П. Путешествие без Надежды. М., 2006. С. 22.
- ²⁶ *Зиник З.* [Предисловие] // Улитин П. Разговор о рыбе. М., 2002. С. 8—21.

- ²⁷ Улитин П. Путешествие без Надежды. С. 62.
²⁸ Улитин П. Разговор о рыбе. М., 2002. С. 183.
²⁹ Там же. С. 151.
³⁰ Зиник З. [Предисловие] // Улитин П. Разговор о рыбе. С. 8
³¹ Улитин П. Разговор о рыбе. С. 30.
³² Там же. С. 34.
³³ Там же. С. 94.
³⁴ Там же. С. 99.
³⁵ Там же. С. 35.
³⁶ Улитин П. Путешествие без Надежды. С. 114.
³⁷ Улитин П. Макаров чешет затылок. М., 2004. С. 102.
³⁸ Там же. С. 127.
³⁹ Улитин П. Путешествие без Надежды. С. 98.
⁴⁰ Там же. С. 105.
⁴¹ Там же. С. 114.
⁴² Там же. С. 146.
⁴³ Ямпольский М. Новая конфигурация культуры и поэзии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.colta.ru/docs/20809> (дата обращения: 29.08.2013).

4.2. Парадоксы модели мира В. Розанова

Парадоксы модели мира В. Розанова обусловлены особенностями парадигмы культурного сознания переходной эпохи конца XIX — начала XX в. В литературе и литературной критике очевидно нарушение целостности текстов, тяготение к цикличности, фрагментарности, незавершенности. В критической мысли А. Волынского, В. Розанова, Л. Шестова данное явление можно объяснить интерсубъективностью, авторефлексией, экзистенцией и т. д. Стремление к переоценке ценностей, метафизический подход к литературе, символизация и метафористичность приводят критиков к открытой полемичности, противоречивости и парадоксальности суждений. Их тексты наполнены незавершенными, недоговоренными, но эмоционально насыщенными фрагментами, оставляющими впечатление незавершенности мысли или концепции в целом. Путешествуя по временам, эпохам и культурным пространст-

вам, критик (например, Л. Шестов) не стремится к синтезу (в гегелевском его толковании), скорее обнаруживается синкретизм, реализуемый в моделях мировидения.

Как известно, термин «модель мира» широко использовался в поэтике структуралистов начиная от Ю. Н. Тынянова и завершая Ю. М. Лотманом. Под моделью мира мы понимаем результат переработки информации о человеке, причем человеческие структуры и схемы часто экстраполируются на быт и бытие, которые описываются на языке антропоцентрических понятий и подвергаются семиотической перекодировке¹.

Ориентация на понятие модели мира дает возможность соединить в интерпретационной практике В. В. Розанова фрагменты восприятия и творения художественной реальности, создание особой формы письма, в которой проявляется чувственное эмоциональное неравнодушие к предмету описания.

К. Аймермахер указывал, что модель мира располагается между действительностью и сознанием и обладает определенными кодирующими правилами трансформации. Учитывая, что В. В. Розанову присущи различные модели сознания (религиозные, философские, этико-эстетические, ментальные и т. д.), имеющие блоки информации в рамках вербальных и невербальных знаков и направленные на различные формы коммуникации, попробуем выявить парадигму, обусловленную интуицией критика, интуицией изоморфизма частных сфер его жизни и бытия культуры в целом. В таком случае, как нам представляется, весь комплекс исканий В. В. Розанова становится осмысленным, ибо этот подход эксплицирует структурность и системность критики В. В. Розанова и вместе с тем фрагментарность письма, сближающую ее с потоком мысли XX в.²

В критической рефлексии В. В. Розанова модель мира прежде всего связана с его духовной эволюцией³. Начав со своеобразного радикализма (с отзвуками трансцендентализма), легшего в основу его первого труда «О понимании», В. В. Розанов отмечал, что понимание «есть единственная деятельность разума»⁴, которая соединяет мыслительные формы-схемы с формами самой реальности. Восходя к первозданной природе человека, понимание не-

сет в себе антропологическое и религиозное содержание, выявляя и делая возможным человеческое бытие. По образному выражению А. Ремизова, концепция критика сравнима с «гимнастикой, вырабатывавшей эластичность мысли»⁵. Ряд современных исследователей также усматривают в суждениях В. В. Розанова основополагающие тенденции его письма: «Переменчивому публицисту Розанову предшествовал совершенно другой и все равно тот же самый Розанов с философией понимания — цельного, исчерпывающего, окончательно неизменного блага. Подчеркнутая розановская переменчивость кричала о том, что цельная истина непохожа на те ее фрагменты, с которыми нам обычно приходится иметь дело»⁶. Как известно, В. Розанов считал себя писателем, в творчестве которого происходит «завершение литературы». Он указывал на разрушение традиционного типа высказывания, характеризующегося пониманием формы как инструмента для передачи готового содержания. Специфике речевого выражения, стихии языка он придавал онтологическое значение.

В соответствии с развернутой В. В. Розановым концепцией понимания письмо выступает как особого рода космос⁷. Обращение к письму дает представление о целостности, «надпротиворечивые» основания которой В. В. Розанов стремился определить посредством обращения к феноменам поэзии наблюдательной и психологической. «Вследствие того, что поэтические произведения, в противоположность произведениям всех других видов искусства, не только не расстраиваются от введения различных и даже противоположных образов, сцен и картин, но даже выигрывают, происходит то, что, тогда как другие искусства всегда отражают в себе только человека или как личность, или как народ, поэзия отражает в себе и человека, и жизнь его. В нее входят и думы, и чувства, и желания поэта, и текущая жизнь во всем своем разнообразии и со всеми своими контрастами»⁸.

Таким образом, понимание — это особая форма мыслительного процесса. Ранее чувственного опыта и соприкосновения с миром в разуме человека лежат уже схемы идей, готовых обнять собою мир; и тот факт, что этот мир, существующий независимо

от человеческого разума и ранее его, действительно вступает в эту схему идей, невольно заставляет видеть в разуме нечто космическое, а в космосе — нечто разумное. Разум есть как бы мир, выраженный в символах, а мир есть как бы разум, выраженный в вещах; и только поэтому возможно познание мира разумом. Бытие выступает как «трепетное ощущение человека между Богом и космическим витальным эросом — именно это и дает бытие “Я в мире”»⁹.

Письмо, в свою очередь, выступает как «другое» цельного знания. Это «другое», с точки зрения критика, «эмбрионально» задано и соединяет в себе имманентное и трансцендентальное («Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться. Мне и тут тепло»). Понимание и письмо «сходятся» как экзистенция и смысл, свобода и необходимость. Возникает стратегия «параллельного письма», допускающего авторскую множественность, завершение незавершенного. В таком понимании имманентное и трансцендентное как бы совпадают — письмо для самого себя является не только основанием, но тайной и жертвой, ибо содержит в себе все существующие смыслы в едином пространстве понимания. Более того, письмо обращено к пониманию и становится универсальной формой осуществления смысла «несу литературу как крест мой».

Данная концепция порождает бесконечную противоречивость и парадоксальность суждений В. В. Розанова, вследствие чего А. Ф. Лосев считал В. В. Розанова гениальным человеком, но беспринципным декадентом, мистическим анархистом, глубоко понимавшим все религии, но сомневающимся в Боге. Неоднозначные выводы А. Ф. Лосева обусловлены экзистенцией автора «Уединенного» и «Опавших листьев», пытавшегося уловить живую и моментальную антиномичность событий и явлений в его собственном меняющемся сознании¹⁰. О своем сознании В. В. Розанов писал: «Я никогда не догадывался, не искал... Эти обыкновеннейшие способности... исключены из моего существа. Но меня вдруг поражало что-нибудь. Мысль или предмет. Пораженный... я смотрел на эту мысль или предмет, иногда годы. В отношении к предметам и мыслям была зачарованность»¹¹.

Незыблемым в концепции понимания, реализованным в письме оставалось одно: духовная эволюция совершалась внутри религиозного сознания. «Уже с I курса, — писал он в своей автобиографии, — я перестал быть безбожником, и, не преувеличивая, скажу: Бог поселился во мне. С того времени... каковы бы ни были мои отношения к церкви, что бы я ни делал, что бы ни говорил или писал, прямо или в особенности косвенно, я говорил и думал собственно только о Боге; так как Он занял меня всего, без какого-то остатка, в то же время как-то оставив мысль свободною и энергичною в отношении других тем»¹².

Заложенные в модели сознания В. В. Розанова оппозиции «завершенное — незавершенное», «системность — дискретность» прослеживаются в трех фазах. Первая, в которой В. В. Розанов всецело принадлежал православию, что проявилось в его книге, посвященной «Легенде о Великом инквизиторе», статьях «В мире неясного и нерешенного», «Религия и культура». В них очевидно противопоставление христианского Запада Востоку: западное христианство ему представляется «далеким от мира», «антимиром». В православии «все светлее и радостнее». В свете православия христианство видится критику как полная веселость, удивительная легкость духа — «никакого уныния, ничего тяжелого». Но уже в статье «Номинализм в христианстве» есть уточнение: «...нельзя достаточно настаивать на том, что христианство есть радость — и только радость и всегда радость»¹³. Наблюдается зарождение второй фазы. Сомнения постепенно переходят в скептицизм. Возникает идея противопоставления религий. Историко-культурный код раскрывает блок информации о религии Голгофы (историческое христианство и религия Вифлеема. Голгофа — аскетическая фаза христианства, Вифлеем — новая религия, «жизненно-сладостная»). Постепенно историко-культурный блок расширяется. В статье «Около церковных стен» дан моделирующий диалог христианства и культуры, в результате которого христианство уступает место религии Отца — Ветхому Завету. «Великое недоразумение» в судьбе христианства, по размышлению критика, образовалось в связи с Голгофой, ибо появилось «искание страданий». Но весь «процесс ис-

купления» прошел мимо человека и «рухнул в бездну, в пустоту, — никого и ничего не спасая». Вновь возникает стремление к целостности размышления, и тут же в речевом высказывании обнаруживается незавершенность. В данной ситуации концепт искупления связан с розановской символикой бездны и пустоты, в которой проявляется его собственное понимание свободы интерпретации религиозно-философского феномена. «Незавершенное», как отмечают авторы статьи «Энергия незавершенного», — факт художнической авторской воли, главное последствие которой — появление некой особой, специфической «свободы», свободы игры (автора) и свободы интерпретации (реципиента)¹⁴.

В связи с этим возникает третья фаза, связанная с религиозно-культурным блоком, определяемым в концепции В. Розанова кодом церкви. С точки зрения критика, церковь неверно осознавала суть христианства. Высшей точки сомнения В. Розанова достигли в статье об «Иисусе Сладчайшем», где он пишет о темном лике христианства, о людях лунного света, так широко представленных в творчестве Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Церковь, замечал критик, воспринимала христианство как поклонение смерти. Размышления критика близки наблюдениям Н. В. Гоголя, который писал: «Есть страсти, есть явления (напр., рождение-смерть), которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет, и не дано ему сил отклониться от них. Внешними начертаниями они ведутся, есть в них что-то вечно зовущее, не умолкающее во всю жизнь»¹⁵.

Не случайно наблюдается некое мистическое совпадение личной судьбы художника и критика. К. Мочульский отмечает: «от Гоголя все ночное сознание нашей словесности: нигилизм Л. Н. Толстого, бездны Ф. М. Достоевского, бунт В. В. Розанова. “День” ее пушкинский, златотканый покров — был сброшен; Н. В. Гоголь первый “больной” нашей литературы, первый мученик ее»¹⁶. Метафизический индивидуализм Н. В. Гоголя и экзистенциальное одиночество В. В. Розанова — явления одного порядка, ибо сознание и критика, и писателя и н т е р с у б ъ е к т и в н о.

Очевидно, что тексты Н. В. Гоголя для В. В. Розанова — код, важный для расшифровки авторского миромоделирования. В то же время интерпретация В. В. Розанова ярко концептуализирует его собственное сознание. «Удерживающим» является тройка, вся вдохновенная Богом. Преодолевая апостасию, Русь-тройка должна превратиться в духовную вертикаль, как идеал святости¹⁷. Творческий замысел Н. В. Гоголя В. В. Розанов рассматривает как иррациональный, однако фантазмагории Н. В. Гоголя, воплощенные в сугубо ему присущие гротескные формы, не принимает.

Размышляя о миссии «удерживающего начала» в произведениях писателя, В. В. Розанов не раз подвергал гоголевскую концепцию сомнению. Ужас небытия, с его точки зрения, заглушал гоголевскую надежду на спасение Святой Руси. Болезненно-мнительный Н. В. Гоголь, испытывая страх смерти, искал успокоения в христианстве. Розанов был убежден, что причина душевных терзаний писателя — в метаниях между язычеством и христианством, в страхе перед религией. Он отмечал, что Н. В. Гоголь шел к религии через страх, а не через любовь, потому является «демоном, хватающимся боязливо за крест»¹⁸.

Попытка выявить основу гоголевского демонизма привела критика к выводу об особом душевном состоянии художника. Ссылаясь на Платона в статье «Отчего не удался памятник Гоголю?» (1909), В. В. Розанов предполагает наличие безумия у некоторых выдающихся людей, приводящего их к глубоким откровениям в жизни. Н. В. Гоголь, по его мнению, обладал этим метафизическим качеством. В нем с детства «жило, росло и развивалось это гениальное, особенное, исключительное безумие, которое перед концом всем овладело, разлилось «вовсю»¹⁹. Это безумие трансформировалось в его душе в метафизическую тоску, которая и определила специфические черты творчества писателя. Он лишил Россию всего величественного и монументального, считает В. В. Розанов, потому что все поверили в ирреальный мир Н. В. Гоголя как в единственно верный и никто не мог противостоять этому²⁰. Вместе с тем именно Н. В. Гоголь способствовал розановскому чувственному восприятию мира. В создаваемом им Универсуме есть множество эле-

ментов (состояний), которые он сам называет естественными, или органическими. Они характеризуются внутренней свободой критика. Универсум при этом превращается в организм, т. е. единое существо, содержащее в себе множественность внутренне связанных элементов, каждый из которых необходим для совершенства целого (т. е. все разочарования, христорбчество ушли, и в конечном итоге В. В. Розанов опять пришел к Христу и церкви, что находит подтверждение в последних работах, особенно в «Апокалипсисе»). Преодоление мира, который «во зле лежит» (1-е послание Иоанна) преодолено может быть единством человека и Вселенной, в центре которого — символ Бога (Христа). В данном суждении явно проявляется космоцентризм критика (В. Зеньковский). В. Розанов ожидает от слова, с одной стороны, пронизанности личной одушевленностью, с другой — большей материальности, т. е. большей направленности на предмет, большей онтологичности. Он замечает: «нужно быть человеком жизни. Причем жизнь здесь не просто сфера внешней деятельности, а сама стихия существования в ее первозданности»²¹.

Несмотря на серьезную полемику с Вл. Соловьевым, В. В. Розанов принимает его идею трех начал: Божественного, материального, человеческого. Отсюда начинается движение В. В. Розанова к антропологии. Человек должен одухотворить и обожествить материю прежде всего в себе, путем свободного подчинения своей природы Божественному началу. Христос является парадигмой как универсума в целом, так и каждой человеческой личности. Посаженное Христом дерево должно соединиться с новым небом, новыми звездами, обилиями вод жизни. Для него характерна вера в «естество» человека и «естество» природы. Не случайно А. Волжский писал о мистическом пантеизме критика. В статье «Святое чудо бытия» В. В. Розанов отмечал: «Есть действительно некоторое тайное основание принять весь мир, универс за мистико-материнскую утробу, в которой рождаемся мы, родилось наше солнце и от него земля». Думается, можно вести речь о зарождении с о ф и о л о г и ч е с к о й и д е и в концепции критика. В данном контексте кодом является биоцентризм В. В. Розанова, отмечавшего, что мир

создан не только рационально, но и свяшенно²². Вслед за данным суждением возникает новый блок информации — сексуально-мистический код — м е т а ф и з и к а п о л а. Метафизика человека сосредоточена, как указывает В. В. Розанов, в точке единения пола и семьи. Человек не теряется в мироздании, он включен в порядок природы, и точка включенности и есть пол как тайна рождения жизни. Отсюда и осознание пола «как нашей души». Понимая пол как ту сферу в человеке, где он таинственно связан со всей природой, т. е. понимая его метафизически, В. В. Розанов считает все остальное в человеке выражением и развитием тайны пола. «Пол в человеке подобен зачарованному лесу, обставленному чарами; человек бежит от него в ужасе, зачарованный лес остается тайной». Символ «зачарованный» повторяется в статье «Семя и жизнь». Он связан с чудом зарождения жизни, появлением младенца, детских слез, незаконнорожденных детей. В. В. Розанов, обращаясь к Ф. М. Достоевскому, замечает: «деточек-поросяточек» учит сладострастному разврату любви старик Карамазов, лакейским подлостям обучает маленького Илюшу Смердяков, за страдания детей призывает бунтовать Иван, чистоту детских душ стремится спасти Зосима, деятельной любовью согревает детей Алеша, наконец, Митя во сне открывает символику пророческого образа дитя. «За дите и пойду. Потому что все за всех виноваты»²³. «Дите» — это правда, которую жаждет постичь Митя и, постигнув, уже никогда от нее не откажется. Объясняя сущность данной правды, Ф. М. Достоевский писал: «Потому, что никаким развратом, никаким давлением и никаким унижением не истребишь, не замртишь и не искоренишь в сердце народа нашего жажду правды, ибо эта жажда ему дороже всего. Он может страшно упасть; но в моменты самого полного своего безобразия он всегда будет помнить, что он только безобразник и более ничего; но что есть где-то высшая правда»²⁴.

В. В. Розанов комментирует: «Дитя — это возвращение к вере и милосердию, воплощенному в православном подвиге страстотерпия. Смысл жизни (символ дитя) в том, чтобы творить добро, “луковку” подавать нуждающимся и пострадать за дите».

Знаковый код В. В. Розанова «р е л и г и я с е м ь и» означает, что семья как религиозное соединение сохраняет свою целостность благодаря молитве «Спаси и сохрани». Не случайно ритмическое движение текстов «Уединенного» и «Опавших листьев» напоминает непрерывное слезное звучание молитвы-псалмодия*. Бог — природа — человек — пол — семья оказываются целостно связанными и представляют систему. В этой системе внутренний диалог, полемика критика имманентны как самым частным проблемам, лежащим в основании творчества В. В. Розанова, так и найденному мыслителем методу их анализа. Сделать частное (интимное) проблемой философского обсуждения должен автор, найти определенные закономерности в их решении — задача всеобщая. Описывая суть своего полемического приема, критик указывал на непременно соборное обсуждение проблемы, отмечая возможность ее постижения лишь в глобальном диалоге, в котором сталкиваются разные идеи, аргументы, факты в одно целое текста, «собирающего» общую истину. Так моделируется следующий структурный элемент системы — о б ъ я с н е н и е. Второй том «Около церковных стен» начинается с обоснования методики анализа «богословской темы», которая заключается во введении в нее размышлений со стороны людей, абсолютно далеких от автора и по образу жизни, и по образу мышления. Автор, вводя их голоса-сознания (М. Бахтин) в свою книгу, осуществлял процесс, который назвал диалогом или полилогом. Чужие голоса он представляет как форму исповедания, вследствие чего возникает полифоническое звучание текстов**. Письма, фрагменты, цитаты, будучи включенными в его произведения, оказываются завершенными уже в новом текстовом (и бытийном) окружении. Это неклассическая стратегия смыслогенеза: смысл выстраивается не как приведение к уже данному или известному, а возникает в пространстве сопоставлений. Появляет-

* Исполнение псалмов на основе мелодических моделей с определенной речитацией.

** Думается, что для понимания розановской мысли важно осознание преломления автором чужого слова в направлении собственных устремлений.

ся особого рода топологика письма. Именно ее архитектурное присутствие влияет на ее разные определения. Идет заявка на монотеизм, истоки которой найдены в метафизике христианства. Православный дискурс при этом сыграл роль монологического ядра, «универсального словаря» культуры, перекодируя который, сформировалась индивидуальная авторская мифология в диалогическом мире мнений и многоголосий. Мифотворчество В. В. Розанова — попытка деконструировать предыдущий опыт мифологизаций и переписать традиционные «объекты», такие как Бог, душа, природа, свобода, семья, на новом языке. Душа Розанова оказывается вместилищем самых противоположных состояний и чувств и может быть представлена как «дескрипция субъективной природы творчества». Очевидна близость В. В. Розанова к типу ироника*, введенному Р. Рорти²⁵. В создаваемой модели мира В. В. Розанов постоянно «изменял словарь», в котором были описаны явления мировой литературы и культуры. Он соединял обыденность и поэтичность, обыкновенность и афористичность. И когда мы определяем в качестве доминирующей в модели мира теорию понимания и объяснения, то указываем, что для В. В. Розанова — это поиск того, чем живет душа. Душа живет непрерывно, каждое мгновение, и мы постоянно ощущаем ее восклицания, шумы, вскрики. Душа подобна листопаду переживаний и откровений, которые гибнут в безызвестности, как гибнут опавшие с деревьев листья (цикл «Опавшие листья»). В. Розанов решил вербализовать в своем индивидуальном словаре «шелест» собственной души, остановить мгновение «эфмерного вздоха» в «вечности» печатного слова и сделать его объектом воспринимающего сознания. Структурный элемент, определяемый кодом самоописания, связан с потребностью души, жизнь которой невозможно остановить. В. В. Розанов, как и «ироник» Р. Рорти, не переписывает чужие дискурсы, а кардинально изменяет традиционный литературно-поэтический словарь описаний мира душевных переживаний. Подобно М. Хайдеггеру

* Ирониками Р. Рорти называл людей, которые понимали зависимость описываемой реальности от дискурса и личного словаря.

или Ж. Дерриде, он создает особый текст-дискурс, имманентной составляющей которого становятся различного рода обстоятельства, вызвавшие к жизни тот или иной «лист». Это вехи и хронотопы состояний человеческой жизни, опредмеченные в слове-тексте и соотносящиеся с тем или иным моментом жизни души. Д в и ж е н и е д у ш и — выговаривание-записывание — это формула нового стиля, формы понимания литературного текста. Развитие модели понимания и объяснения разворачивается в информационном блоке пророчества о самом себе. Под пророчеством подразумевается попытка целостного постижения сущности человека в едином потоке непрерывного (дискретного) переживания и его описание в форме текста и обстоятельств, в которых он появляется: «Возникает дополнительный тезис — критик-пророк-изгой. Ирония, используемая как интеллектуальный прием, призвана скрыть душевное страдание. Страдание является результатом различных состояний человека (инобытие, т. е. смерть, входит в ее круговорот). Происходит борьба страстности — тщеславия, святости — чистоты, жизни — смерти. Вновь возникает ассоциация с Достоевским, размышляющим о человеческом сердце как поле борьбы Бога и Дьявола. Так соединяются структурные элементы модели: автор, голоса — сознания — душа — Бог в целое. Доминирующим по-прежнему остается круг: Бог — природа — душа». Введенная В. В. Розановым знаковая система кодов и информации свидетельствует о его понимании того, что за скобками (системы) очевидна неисчерпаемость и незавершенность. Отсюда возникает путь молчания и путь слова, объяснения. Между реальностью (отражением) и словом (знаком) выстраивается сознание, объективируемое в языке (письме).

В этом парадоксе и попытке преодолеть его и заключается стремление критика к завершенности модели мира, но в структуре его текстов, письме остается «энергия незавершенного»²⁶.

¹ Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. М., 2001; Бачинин А. Христианская мысль. СПб., 2006; Новиков Д. Христианское учение о человеке // Человек. № 5. 2000.

² Башляр Г. Поэтика пространства. М., 2004; Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996; Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999.

³ См.: Зеньковский В. В. История русской философии : в 2 т. Л., 1991.

⁴ Розанов В. В. О понимании. Опыт исследования природы границ и внутреннего строения науки как цельного знания. СПб., 1994. С. 10.

⁵ Ремизов А. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 230.

⁶ Бибихин В. В. К метафизике другого // Начала. 1992. № 3 (5). С. 65.

⁷ См.: Иванова Е. В. В. Розанов и его апокалипсис литературы // Русская литература. 2006. № 4. С. 92—103.

⁸ Розанов В. В. О понимании. С. 370.

⁹ Там же. С. 10.

¹⁰ См.: Тарасов Б. Н. Мыслящий тростник. М., 2004.

¹¹ Розанов В. В. О себе и о жизни своей. М., 1996. С. 263.

¹² Розанов В. В. Несовместимые контрасты бытия. М., 1990. С. 7.

¹³ Розанов В. В. Мимолетное. М., 1992. С. 31.

¹⁴ См.: Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Энергия незавершенного // Дергачевские чтения—2011 : Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : в 3 т. Т 1. Екатеринбург, 2012. С. 116.

¹⁵ Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 5. М., 1952. С. 349.

¹⁶ Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 231.

¹⁷ См.: Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения. «Миргород» Н. В. Гоголя. М., 1995.

¹⁸ Розанов В. В. Религия. Философия. Культура. М., 1992. С. 289.

¹⁹ Там же. С. 146.

²⁰ Розанов В. В. О себе и о жизни своей. С. 301.

²¹ Розанов В. В. Религия. Философия. Культура. С. 359.

²² См.: Литературные изгнанники : примеч. к письму Н. Страхова к Розанову. СПб., 1886.

²³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Л., 1972—1990. Т. 15. С. 31.

²⁴ Там же. Т. 21. С. 58.

²⁵ См.: Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность.

²⁶ См.: Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Энергия незавершенного.

4.3. Завершенность/незавершенность художественного произведения в творчестве М. И. Цветаевой

Марина Цветаева входит в литературу в 10-е гг. XX в., когда проблема соотношения завершенного/незавершенного в искусстве стала особенно актуальной. Ощущение неустойчивости, изменчивости мира, изменение эстетических установок приводят к тому, что незавершенность воспринимается как универсальная онтологическая и эстетическая категория. Следствием этого является повышение семиотического статуса незавершенного текста: из периферийного явления литературы он превращается в основной репрезентант не только творчества отдельных авторов, но также некоторых литературных течений и школ. Законченное произведение нередко намеренно наделяется признаками недописанного текста. В этом случае перед нами не результат неполной воплощенности замысла, а, напротив, реализация авторской интенции. Преднамеренная незавершенность может использоваться для утверждения бесконечности и непостижимости мира (символизм), как средство обновления поэтического языка с помощью деструкции текста (футуризм) или актуализации подтекста (акмеизм). С другой стороны, частое обращение к незавершенности как художественному приему создает условия для того, чтобы недописанный текст мог функционировать как полноценный эстетический объект.

Проблема соотношения завершенного/незавершенного в художественном произведении неоднократно становилась предметом творческой рефлексии М. Цветаевой. Об этом свидетельствуют многочисленные высказывания в письмах, записных книжках и черновых тетрадах поэта. Феномен незавершенности рассматривается в онтологическом и эстетическом аспекте. В онтологическом аспекте незавершенность трактуется как следствие несовершенства этого мира: «Творящее творение тем отличается от Творца, что у него

после шестого сразу первый, опять первый. Седьмой нам здесь, на земле, не дан, дан может быть нашим вещам, не нам»¹. В очерке «Герой труда» (1925), посвященном В. Брюсову, появляется противопоставление «завершенность — совершенство», которое соотносится с таким основополагающими оппозициями цветаевского творчества, как «здесь — там», «горизонталь — вертикаль», «мир земной — мир небесный»: «Совершенство не есть завершенность, совершается здесь, вершится — Там. Где Гете ставит точку — там только и начинается! <...> Совершенство (состояние) я бы заменила совершаемостью (непрерывностью)»². Примером такого незавершаемого, творимого после смерти автора в ином мире текста, в представлении Марины Цветаевой, является «Фауст» Гете: «А нет ли у тебя, читатель, чувства, что где-то — в герцогстве несравненно просторнейшем Веймарского — совершается — третья часть?»³.

В эстетическом аспекте незавершенность рассматривается как свидетельство непрерывного становления личности автора и создаваемого им текста. В очерке «Наталья Гончарова» (1929), посвященном творчеству известной русской художницы, М. Цветаева намеренно отказывается от рассказа о событиях ее биографии: «Единственное событие Натальи Гончаровой — ее становление. Событие нескончаемое. Не сбывшееся и сбыться не имеющее — никогда»⁴. Показательно, что, заканчивая очерк, М. Цветаева создает образ прерванного волевым усилием автора текста: «Кончить о Гончаровой трудно. Ибо — где она кончается? <...> Кончить с Гончаровой — пресечь. Пресекаю»⁵.

По мнению М. Цветаевой, истинный творец в стремлении к недостижимому абсолюту каждое свое произведение должен воспринимать как незавершенное, требующее дальнейшей доработки: «Есть поэты “без черновиков” — сразу набело — имя их легион и цена им грош. Есть поэты — сплошные черновики. Гельдерлин, например, с четырьмя вариантами одного и того же стихотворения (абсолют, очевидно, им найден на небесах!)»⁶. В данном контексте ч с р н о в и к — любое, даже опубликованное, произведение в восприятии своего создателя.

Художественное произведение рассматривается поэтом как структура завершенная и незавершенная одновременно. Творчество — процесс бессознательный, подобный сновидению или наваждению: «Что-то, кто-то в тебя вселяется, твоя рука исполнитель, не тебя, а того. Кто — он? То, что через тебя хочет быть»⁷. Произведение — самостоятельная субстанция, которая существует независимо от автора еще до начала работы над его созданием. Оно само выбирает того, кто воплотит его стихийную, дологическую сущность в образах, подчиняет себе творящего субъекта. До своего воплощения текст уже обладает завершенностью, которую поэт пытается достичь в процессе творчества. Таким образом, творчество понимается Мариной Цветаевой не как создание, а как восстановление изначально существовавшей целостности: «Точно мне с самого начала дана вся вещь — некая мелодическая или ритмическая картина ее. А я только восстанавливаю»⁸. Полное восстановление недостижимо, поскольку стихийную, неразложимую на составляющие сущность искусства автор пытается передать в дискретных образах. Произведение является завершенным лишь на стадии возникновения замысла, с началом осуществления его завершение оказывается невозможным.

Характерная для литературы того времени ориентация на вовлечение реципиента в творческий процесс также оказалась созвучна взглядам М. Цветаевой. По ее мнению, произведение искусства должно оставлять впечатление незавершенности, даже если автор закончил работу над ним: «Дописывайте до конца, из жил бейтесь, чтобы дописать до конца, но если я, читая, этот конец почувствую, тогда — конец — Вам»⁹.

При оценке творчества современников для М. Цветаевой оказывается особенно важным, какую модель текста — завершенного или незавершенного — предлагают они читателю. По ее мнению, в отличие от произведений Бунина, проза Пастернака представляет текст, ориентированный на сотворчество читателя, следовательно, обретающий завершенность только в процессе рецепции: «Борис

Пастернак свершается не в напечатанном количестве страниц, как Бунин, например, хотящий только одного: любуйся! — Борис Пастернак свершается только в читателе. Он не данное, а даваемое. Не сотворенное, а творимое: рождаемое»¹⁰. Неспособность создать у читателя впечатление незавершенности текста для М. Цветаевой означает, что автор не является творцом по призванию, так как сущность творчества, заключающаяся в стремлении к беспредельности, ему не доступна: «Читатель, проверь: хотелось ли тебе хоть раз продлить стихотворение Брюсова? <...> Было ли у тебя хоть раз чувство оборванности (вел и бросил?). <...> Душу, как Музыка, срывал тебе Брюсов? (“Все? Уже?”). Душа, как после музыки, взмывала к Брюсову: “Уже? Еще!” Выходил ли ты хоть раз из этой встречи — неудовлетворенным? Под каждым стихотворением Брюсова невидимо проставленное “конец”. Брюсов, для цельности, должен был бы проставлять его и графически (типографически)»¹¹. Попытка В. Брюсова дописать повесть А. Пушкина «Египетские ночи», этот «жест варварства», расценивается М. Цветаевой не только как отсутствие художественного вкуса, но также как выражение эстетической установки, допускающей существование лишь тех текстов, которые отличаются формальной и смысловой законченностью: «Дописанные Брюсовым “Египетские ночи”. С годными или негодными средствами покушение — что его вызвало? Страсть к пределу, к смысловому и графическому тире. Чуждый, всей природой своей, тайне, он не читит и не чувствует ее в неоконченности творения»¹². Стремление читателей и критиков завершить преднамеренно незавершенное автором произведение оценивается как неоправданное разрушение целостности текста: «В иных случаях довершать не меньше, если не больше, варварство, чем разрушать»¹³.

Приведенные высказывания свидетельствуют о том, что М. Цветаева, как и многие ее современники, в полной мере осознавала эстетические возможности **н е з а в е р ш е н н о с т и** к а к х у д о ж е с т в е н н о г о п р и е м а. Преднамеренно незавершенный текст привлекает поэта своей неоднозначностью, открытостью, возможностью превратить читателя в соавтора, экспрес-

сивностью. В письме к А. Штейгеру М. Цветаева с восхищением пишет о десятом сонете Гете «*Sie kann nicht enden*», подчеркивая выразительность контраста между продекларированной в названии незавершенностью текста и жанровой формой: «Знаешь сонет у Гете, который называется “*Sie kann nicht enden...*” (гениально, что он с этого — начинает! И гениально, что это самая законченная форма — сонет)»¹⁴.

Случаи использования эстетических возможностей незавершенности встречаются уже в раннем творчестве поэта. В третий раздел второй книги стихов М. Цветаевой «Волшебный фонарь» (1912), названный «Не на радость», вошло стихотворение «Если счастье...», которое сопровождается пометой «Не окончено»¹⁵. Поскольку рукописные материалы, относящиеся к этому периоду, не сохранились, а напечатанный текст не содержит пропусков, нельзя сделать окончательный вывод о том, действительно ли перед нами недописанный текст. Однако как сам факт публикации, так и характер авторской пометы свидетельствуют о том, что М. Цветаева намеренно акцентирует незавершенность текста. Обозначения «фрагмент», «отрывок» часто встречаются в художественной практике того времени, например в книгах стихов К. Бальмонта, А. Белого, А. Ахматовой, Однако Марина Цветаева отказывается от пометы, которая может быть воспринята читателем как жанровое определение. В контексте поэтики первых сборников выбранное автором обозначение можно интерпретировать как акцентирование нелитературности своих текстов. Подобно дневниковым записям, они могут оставаться незаконченными, поскольку пишутся не для читателя, а для выражения собственных эмоций. Таким образом, наряду с указанием в посвящении полного имени адресата незавершенность является средством выражения установки на запечатление собственной биографии в творчестве.

Рассмотренный текст является единственным случаем акцентирования незавершенности произведения в раннем творчестве поэта. Возможно, это объясняется тем, что, осознавая эстетические возможности данного художественного приема, М. Цветаева пыта-

лась выработать индивидуальные принципы его реализации. Однако позже незавершенность становится структурной особенностью многих произведений. Во многих стихотворениях эффект незавершенности используется для того, чтобы раскрыть эмоциональное состояние персонажа или лирического «я». Например, стихотворение «Необычайная она! Сверх сил...» (1921) строится как монолог архангела Гавриила, обращенный к Деве Марии и провозглашающий радостную весть о грядущем рождении Христа. Лейтмотивом текста является восклицание «Благословенна ты!», восходящее к евангельской традиции, однако в стихотворении Цветаевой освященная веками история переиначена: архангел, ошеломленный встречей с Марией, так и не может сообщить ей то, что ему поручено. Взволнованность и эмоциональная напряженность монолога передается с помощью нанизывания восклицательных предложений, а также графически, с помощью многоточий, трижды появляющихся по мере развертывания этого небольшого текста. Заканчивается стихотворение также многоточием. Таким образом, монолог перерастает в молчание и произведение не получает однозначного финала.

Незавершенность стихотворения «О всеми ветрами...», написанного 14 июля 1921 г., подчеркивается не только многоточием и размещением последней строки отдельно от остальных строк, но также оговаривается в записи, дополняющей текст стихотворения: «Не dokonчено за письмом». Действительно, именно 14 июля 1921 г. Марина Цветаева получила письмо от писателя И. Эренбурга, в котором сообщалось, что ее муж С. Эфрон жив. Стихотворение входит в состав лирического цикла «Георгий», представляющего собой авторскую трактовку сюжета о победе святого Георгия над змеем. Обращение Цветаевой к хорошо известному материалу объясняется тем, что в сознании поэта святой Георгий соотносится с образом С. Эфрона. Основанием для сопоставления является пребывание С. Эфрона в рядах Добровольческой армии, сражавшейся против большевиков и, согласно интерпретации Цветаевой, спасающей Русь, как и святой Георгий.. Стихотворение построено

как славословие, адресованное лирическим «я» святому Георгию, чем объясняется доминирующий характер восклицательной интонации. Многократное повторение местоимения *мой* подчеркивает, что отношение лирического «я» к житийному образу не только отличается от традиционного, но и является глубоко личным, Стихотворение завершается прямым обращением к адресату («Так слушай же!...») и обрывается на полуслове. Незавершенность текста, мотивированная обстоятельствами реальной биографии автора, позволяет предельно снизить условность поэтического высказывания, перевести его в ранг реального и сугубо личного. С другой стороны, высокий семиотический статус поэзии значительно повышает статус реальных нехудожественных фактов. Впечатление незавершенности усиливается также тем, что данный текст является последним стихотворением цикла.

Как дополнительное средство для создания текста принципиально открытой структуры расположение в конце лирического цикла используется также в стихотворении «По холмам — круглым и смуглым...» (1922), являющемся последним стихотворением цикла «Ученик». Синтаксический параллелизм и многоточие в конце последней строки создают впечатление неисчерпаемости ассоциативного ряда, заданного лишь связью с доминирующим образом цикла — образом плаща:

По холмам — круглым и смуглым,
Под лучом — сильным и пыльным,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — рдяным и рваным.

По пескам — жадным и ржавым,
Под лучом — жгущим и пьющим,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — следом и следом.

По волнам — лютым и вздутым,
Под лучом — гневным и древним,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — лгущим и лгущим...¹⁶.

Плащ выступает как атрибут учителя, за которым следует лирическая героиня, отождествляющая себя с мальчиком-учеником. Открытость ассоциативного ряда активизирует читательское восприятие, что уравнивает реципиента с лирической героиней: он, так же как и она, становится учеником.

Чтобы раскрыть эмоциональное состояние персонажа или лирического «я», М. Цветаева иногда намеренно оставляет незаконченными не только строку, но даже слово в конце текста. Этот прием поэт использует в стихотворении «Вереницею певчих свай...» (1923), открывающем цикл «Провода». Биографическим подтекстом данного стихотворения является начавшийся в это время «роман в письмах» с Б. Пастернаком. Неудовлетворенность заочным общением, обостренное чувство тоски по адресату стали внешним поводом для начала работы над указанным циклом. Однако по мере написания лирический сюжет выходит за рамки биографии автора и приобретает обобщенный характер, на что указывают имена мифологических персонажей. Ариадна и Эвридика, как и лирическое «я», обречены на вечную разлуку со своими любимыми. Попытка преодоления расстояния с помощью голоса оказывается тщетной, поэтому в третьей строфе появляется образ сорванной глотки:

Слышишь? Это последний срыв
Глотки сорванной: про — о — стите...¹⁷.

Этот образ получает конкретное звуковое воплощение при помощи разделения слов тире: лю — ю — блю, про — о — щай, про — о — стите, ве — ер — нись, жа — аль, у — у — вы. Последняя строка стихотворения состоит из одного слова, обрывающегося на первом слоге. Так как эта строка отделена от других строф, она оказывается вне системы рифмовки, что усиливает впечатление незавершенности:

Через насыпи — и — рвы
Эвридикино: у — у — вы,
Не у — ¹⁸.

В некоторых произведениях незавершенность используется как принцип моделирования всего произведения. В стихотворении «Посмертный марш» (1922) как название произведения, так и эпитафия к нему («Добровольчество — это добрая воля к смерти»), представляющий собой авторское толкование понятия «добровольчество», указывают на доминирующий мотив стихотворения — мотив смерти. «Посмертный марш» создан на основе известной белогвардейской песни¹⁹. М. Цветаева сохраняет песенную структуру: текст делится на куплеты (2, 4, 6, 8 и 10-я строфа) и повторяющийся припев. Строфы-куплеты объединены мотивом неизбежной смерти, хотя само слово «смерть» появляется лишь в эпитафии. М. Цветаева использует различные способы табуирования слова «смерть» и относящегося к той же лексико-семантической группе глагола «умереть». В качестве эвфемизма чаще всего используется местоимения (*она, твоя, моя*), а также обыгрывается восходящая к фольклорной традиции метафора *смерть — свадьба*. Образ смерти в стихотворении персонифицирован: обилие глаголов, относящихся к местоимению-эвфемизму, подчеркнутое анафорическим повтором, и введение прямой речи создают впечатление ее реального присутствия. Припев, повторяющийся после каждой строфы-куплета, только усиливает впечатление неотвратимой гибели, так как при каждом повторе он становится все короче, и в конце стихотворения четверостишие сокращается до двух слов:

- | | |
|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| 1-й и 2-й припев: | И марш вперед уже, Трубят в поход. О как встает она, О как встает... |
| 3-й припев: | И марш вперед уже, Трубят в поход. О как встает она, О как — |
| 4-й припев: | И марш вперед уже, Трубят в поход. О как — |

6-й припев: И марш — ²⁰.

Чаще всего выразительные возможности незавершенности используются в стихотворениях, построенных по принципам «поэтики слова» (М. Л. Гаспаров)²⁴, характерной для зрелой лирики М. Цветаевой. Их лирический сюжет определяется рядом ассоциаций, раскрывающих сущность доминирующего мотива, заданного уже в первой строфе и организующего композицию текста. Большинство стихотворений подобной структуры характеризуются оборванностью последней строки, демонстрирующей, что нанизывание аналогов может быть бесконечным. В стихотворениях «Но тесна вдвоем...» (1922), «Каменной глыбой серой...» (1922), «Побег» (1923), «Наклон» (1923), «Жалоба» (1923), «Люблю — но мука еще жива...» (1923) эффект незавершенности достигается с помощью рит-

мического и интонационного сдвига, подчеркнутого стихотворным переносом и расположением последней строки вне системы строф. Графически открытость ассоциативного ряда передается многоточием в конце строки. Например, в стихотворении «Наклон»:

К дуслу тяготенья совье,
Тяга темени к изголовью
Гроба, — годы ведь уснуть тшусь!
У меня к тебе наклон уст

К роднику...²⁵

В стихотворениях «Не суждено, чтобы сильный с сильным...» (1924) и «Над колыбелью твоею — где ты...» (1924) расширение семантического пространства происходит за счет графического отделения последней строки от остального текста, имеющегося уже в рукописи. Внешнее разделение не разрушает систему рифмовки, что указывает на мотивированность пропусков. В стихотворении «Не суждено, чтобы сильный с сильным...» данный художественный прием корреспондирует с доминирующим мотивом трагического разминовения:

Не суждено, чтобы сильный с сильным
Соединились бы в мире сем.
Так разминутись Зигфрид с Брунгильдой,
Брачное дело решив мечом.

<u>

Что ж из того, что отсель одна в нем
Ревность: женою урвать у тьмы.
Не суждено, чтобы равный — с равным.

• • • • •

Так разминовываемся — мы²⁶.

Функциональная значимость рассматриваемого приема особенно отчетливо проявляется в стихотворении «Над колыбелью твоею — где ты...». Данный текст действительно не был дописан

автором: М. Цветаевой не удалось найти соответствующий ритмическому рисунку строки эквивалент немецкому слову *Psyhe*, имеющемуся в черновом варианте²⁷. При сопоставлении с немотивированным пропуском становится очевидно, что эффект вербально незаполненного пространства создается намеренно. Кроме того, данный прием выполняет не только смыслопорождающую, но также изобразительную функцию: с его помощью реализуется мотив сознательного умолчания:

Над колыбелью твоею скромной
Многое, многое Богу вспомним!

— Повести, спящие под замком, —
Много! а больше еще — сглотнем.

Лишь бы дожидаться тебя, да лишь бы...
Многое, многое станет лишним,

Выветрившимся — чумацкий дым!

.....

Все недаввавшееся — моим!²⁸

М Цветаева также использует преднамеренную незавершенность текста, чтобы акцентировать амбивалентность финала. Хрестоматийным примером является стихотворение «Тоска по родине! Давно...» (1934). С одной стороны, наличие союза *если* в третьей строке заключительного четверостишия позволяет предположить, что многоточие, которым заканчивается текст, указывает на отсутствующую главную часть сложноподчиненного предложения с придаточной частью со значением условия:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все — равно, и все — едино.
Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина...²⁹

С другой стороны, противительный союз, с которого начинается третья строка последней строфы, дает основание интерпретировать текстуально не выраженный, но подразумеваемый смысл как

нечто противоположное содержанию всего остального текста. Используя незавершенность текста как художественный прием, М. Цветаева добивается не только максимального эмоционального напряжения, но также **многозначности произведения**.

Незавершенность как принцип поэтики используется при создании не только автономных лирических стихотворений, но также произведений, относящихся к жанру поэмы. Особенно ярко эта особенность цветаевского стиля проявляется в произведениях, которые написаны в середине 1920-х гг. Их сюжет определяется переходом лирической героини из мира быта в мир духа. Преодоление реальности в поэмах «Попытка комнаты» (1926), «С моря» (1926) и «Поэма Воздуха» (1927) происходит не физически, а в воображении лирического «я» или во сне; в «Поэме Конца» (1924) фиксируется динамика переживаний лирической героини; «Поэма Горы» (1924) строится как ряд ассоциаций. В результате композиция поэм становится «черновиковой»: процесс поиска необходимого слова фиксируется в тексте, а не остается за его пределами. В поэме «Попытка комнаты» это впечатление незавершенности создаваемого текста эксплицируется в самом названии. Через ряд определений и ассоциативно связанных образов происходит расширение и уточнение семантики слова *комната* (образы четвертой стены, зеркала, коридора), происходит превращение бытового пространства в сверхчувственную реальность. Эффект незавершенного, актуально строящегося текста соответствует образу бесконечного, незамкнутого, динамичного пространства, сущность которого познает лирический субъект. Зыбкость смысловых границ слова, изменчивость ритма и интонации, расположение строк вне системы рифмовки, разорванные многочисленными тире и переносами синтаксические конструкции создают впечатление спонтанной, бессознательной речи.

Независимо от степени выраженности событийного начала в поэмах М. Цветаевой развитие сюжета в них обусловлено прежде всего движением ритма, композиционные вехи связаны с трансформациями языка. Нарративный элемент редуцируется до минимума, он может только вычитываться, восстанавливаться читате-

лем. Цепь ассоциаций, связанная с тем или иным образом, обретает известную самостоятельность и самодостаточность, ход действия, описания, воспоминания связан только субъектом речи»³⁰. Примечательно, что, прочитав поэму «Крысолов», Б. Пастернак писал М. Цветаевой: «Лейтмотив — твой единственный и сознательный прием... ритм, как всегда у тебя, начинает формировать лирическое суждение»³¹. Отвечая на письмо, М. Цветаева подчеркивает важность этого наблюдения: «Самое меткое — о разнообразии поэтической ткани, отвлекающей от фабулы»³². Важнейшими особенностями текстовой организации цветаевских поэм являются «разорванность; отрывистость; восклицательно-вопросительное оформление обрывков; перекомпоновка обрывков в параллельные группы, связанные ближними и дальними переключками; использование двусмысленностей для создания добавочных планов значения; использование неназванностей, подсказываемых структурой контекста и фоном подтекста»³³.

В некоторых поэмах текст завершается межстрочным переносом, последняя строка находится вне системы рифмовки и иногда заканчивается многоточием:

В Боге, друг в друге.
Нос, думал? Мыс!
Брови? Нет, дуги,
Выходы из —

Зримости.

(«С моря»)³⁴

В час, когда готический
Шпиль нагонит смысл
Собственный...

(«Поэма воздуха»)³⁵

Над *ничем* двух тел
Потолок достоверно пел —

Всеми ангелами.

(«Попытка комнаты»)³⁶

Возникающий эффект незавершенного текста позволяет автору показать выход лирического субъекта в бесконечное пространство, незримую и вербально невыразимую реальность, добиться соответствия между текстом и созданным в нем образом мира.

Активное использование эстетических возможностей незавершенности в творчестве М. Цветаевой свидетельствует о повышении статуса незаконченного текста в сознании поэта. Подтверждением этому служит тот факт, что, работая над составлением книг стихов, М. Цветаева иногда включала в них фрагменты недописанных произведений. В книгу стихов «Ремесло», которая вышла в Берлине в 1923 г., был включен текст, названный «Отрывок из стихов к Ахматовой». Название указывает на связь с произведением большего объема. Такой текст действительно существовал: первоначальный вариант стихотворения был переписан М. Цветаевой в одну из сводных тетрадей в 1932 г. Он имеет название «К Ахматовой» и состоит из шестнадцати строк. Поводом для создания стихотворения послужило появление слухов о самоубийстве Анны Ахматовой, вызванном расстрелом ее мужа Н. Гумилева³⁷. Отсутствие достоверных сведений о судьбе Ахматовой заставляет Цветаеву осознать ответственность перед своим призванием. Несмотря на восторженную тональность второй и третьей строфы, в стихотворении подчеркивается равенство и духовная близость обоих поэтов:

Соревнования короста
В нас не осилила родства.
И поделили мы так просто:
Твой — Петербург, моя — Москва.
Дойдет ли в пустоте эфира
Моя лирическая лесть?
И безутешна я,
Что женской лиры
Одной, одной мне тягу несть³⁸.

Работая над этим текстом при составлении сборника «Ремесло», М. Цветаева подвергла его значительным изменениям. Было сохранено лишь четыре строки первоначального варианта и добав-

лено отсутствующее в исходном варианте четверостишие. В результате в «Отрывке...», вошедшем в книгу стихов, образ лирического «я» в значительной мере редуцирован. Если в исходном тексте утверждалось равенство обоих поэтов, то в «Отрывке...» Ахматова объявляется «единодержщицею струн». Столь значительные изменения свидетельствуют о том, что, включая данный текст в состав сборника, М. Цветаева стремилась добиться определенного художественного эффекта в контексте книги стихов. «Отрывок из стихов к Ахматовой» помещен на одном развороте со стихотворением «Маяковскому», что подчеркивало различие творчества двух поэтов. Отрывочность текста, отчетливо ощущаемая из-за появления противительного союза в начале первой строки, не является препятствием для публикации, однако М. Цветаева посчитала нужным обосновать фрагментарность текста, указав на его связь с исходным вариантом.

В книгу стихов «После России» (Париж, 1928) М. Цветаева также включает текст с названием «Отрывок». В одной из беловых тетрадей имеется авторское указание на связь данного текста со стихотворением «Поэма Заставы». В «Отрывке...» поэтом создается образ окраины — открытого, не знающего предела пространства. Первые шесть строк фиксируют внешние атрибуты данного топоса. Сравнение, с которого начинается текст, создает представление об обитателях окраины:

Глазами казенных,
Глазами сирот и вдов —
Засады казенных
Немыслящихся домов.

Натянутый провод
Веревки, рубашки взлет³⁹.

Метафора *засады казенных... домов*, а также эпитет *немыслящихся* подчеркивает отличие данного топоса от обычного городского пространства. Заключительные строки фиксируют ощущения воспринимающего субъекта с помощью не только лексики, пе-

редающей эмоциональное состояние (*тайная робость*), но и графически, с помощью многоточия, разрывающего последнюю строку:

И тайная робость:
А кто-нибудь здесь... живет?⁴⁰

Несомненно, рассматриваемый текст, вбирая в себя ряд значимых индивидуально-авторских коннотаций, которыми наделяется пространственный образ окраины, «заставы» в творчестве Марины Цветаевой, отражает их лишь фрагментарно, однако это не послужило препятствием для его включения в книгу стихов.

Части недописанных текстов могут приобретать статус автономного произведения. Начальная часть несохранившейся «Поэмы о Царской Семье» была опубликована как отдельная поэма под названием «Сибирь». Однако, судя по записям М. Цветаевой и воспоминаниям современников⁴¹, она продолжала функционировать и в составе исходного текста. Фрагмент недописанной поэмы «Певвица» был опубликован как отдельное стихотворение под названием «Дом» (Современные записки, 1936, № 6), также М. Цветаева предполагала напечатать отрывок из «Несбывшейся поэмы».

Функционирование фрагментов недописанных текстов в качестве самостоятельных произведений является дополнительным доказательством подвижности границы между завершенным и незавершенным текстом в творчестве Марины Цветаевой. Особенно интересны случаи, когда один и тот же текст воспринимается автором и как незаконченный, и как преднамеренно незавершенный. В этом отношении показательна творческая история поэмы «Перекоп» (1929). В современных изданиях данное произведение представлено рядом с завершенными поэмами, поскольку его текст не содержит пропусков и характеризуется четкой структурой. Внимание автора сосредоточено на одном эпизоде Гражданской войны — наступлении Добровольческой армии, в рядах которой сражался муж Цветаевой С. Эфрон, происходившем в мае 1920 г. в Крыму на Перекопском перешейке. Данный эпизод раскрыт с максимальной полнотой. Однако известно, что Марина Цветаева намеревалась

продолжить работу над поэмой. 7 марта 1931 г. в парижской газете «Возрождение» было опубликовано интервью «В гостях у Марины Цветаевой», подготовленное корреспондентом газеты, прозаиком и профессором литературы Н. Городецкой. В ходе интервью корреспондент говорит о поэме «Перекоп» как о произведении, работа над которым требует завершения. Авторская оценка произведения отличается амбивалентностью: «Закончила, но и не закончила»⁴². Далее М. Цветаева, отвечая на недоуменный вопрос корреспондента, подробно раскрывает смысл этого противоречивого высказывания: «Поэма о стодневном перекопском сидении. Жизнь вала, работы по укреплению, аэропланый налет, приезд Врангеля и, наконец, — знаменитый прорыв, когда ночью служили молебн и — “потушить огни” — двинулись. Прорвались и вышли — на Русь... Перетопили латышей. На этом я и кончила, но мне хотелось дать и последний Перекоп, последних два, три дня, конец всего»⁴³. Неоднозначность авторской оценки созданного текста объясняется тем, что в задуманном произведении, так же как и в других поэмах М. Цветаевой, использовался ф р а г м е н т а р н ы й п р и н ц и п п о с т р о е н и я, что создавало условия для приобретения каждым фрагментом статуса самостоятельного произведения. Значимым для выявления причин того, почему замысел был осуществлен не полностью, является содержание записи, сделанной в 1938 г. Тогда, готовясь к возвращению в Советскую Россию, М. Цветаева переписывает поэму «Перекоп» в одну из тетрадей, подготовленных для того, чтобы оставить за границей ту часть архива, которую было невозможно везти в СССР из соображений цензуры. Текст поэмы сопровождается следующим комментарием: «Последнего Перекопа не написала — потому что дневника уже не было, а сам перекопец к Перекопу уже остыл, — а остальные, бывшие и не остывшие — рассказывать не умели — или я не понимала (военное). Так и остался последний Перекоп без меня, а я — без последнего Перекопа — Жаль»⁴⁴. Предметом авторской рефлексии становится не только текст произведения, но и сам факт незаконченности работы над ним. Если в записи 1938 г. незавершен-

ность поэмы объясняется внешними обстоятельствами, то в помете, сделанной в январе 1939 г., М. Цветаева придает несовпадению финала поэмы с ходом реальных событий особую знаковую, еще раз подтверждающую торжество доброй воли над временем. Важность сделанного примечания особо подчеркивается автором: «Н. В.! А может быть — хорошо, что мой Перекоп кончается победой, так эта победа — не кончается»⁴⁵. Таким образом, незавершенность поэмы приобретает в сознании автора иной статус и интерпретируется как существенная структурная особенность созданного текста, соответствующая установке на мифологизацию исторического события.

Таким образом, своеобразие соотношения завершенного/незавершенного в творчестве М. Цветаевой определяется двумя взаимообусловленными тенденциями. С одной стороны, осознание поэтом выразительных возможностей незавершенности приводит к тому, что дописанное до конца произведение наделяется формальными признаками незаконченного текста. С другой стороны, выразительность незавершенности как художественного приема и принципа поэтики позволяет автору рассматривать как эстетически значимые те тексты, работа над которыми не была завершена.

¹ Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 68.

² Там же. С. 15.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 101.

⁵ Там же. С. 128—129.

⁶ Там же. С. 308.

⁷ Там же. Т. 5. С. 351.

⁸ Там же. С. 353.

⁹ Там же. С. 14.

¹⁰ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 307.

¹¹ Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 4. С. 16.

¹² Там же. С. 14.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. Т. 7. С. 368.

¹⁵ Цветаева М. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений : в 3 т. Т. 1. М., 1991. С. 152.

- ¹⁶ *Цветаева М.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 17
- ¹⁷ Там же. С. 174.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ *Мейкин М.* Марина Цветаева: поэтика усвоения. М., 1997. С. 174.
- ²⁰ *Цветаева М.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 92.
- ²¹ См.: *Марина Цветаева в критике современников* : в 2 т. Т. 1. М., 2003.
- С. 168.
- ²² *Цветаева М.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 141.
- ²³ Там же. Т. 6. С. 558—559.
- ²⁴ *Гаспаров М.* Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/about/gasparov00.html>.
- ²⁵ *Цветаева М.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 213.
- ²⁶ Там же. С. 236.
- ²⁷ *Цветаева М.* Неизданное. Сводные тетради. С. 321.
- ²⁸ *Цветаева М.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 239.
- ²⁹ Там же. С. 315.
- ³⁰ *Ulična Olga.* Pražske poemu Mariny Cvetajevovy. Praha, 1991. S. 31.
- ³¹ *Рильке Р.-М.* Пастернак Б., Цветаева М. Письма 1926 года. М., 1990.
- С. 147.
- ³² Там же. С. 160.
- ³³ *Гаспаров М.* «Поэма Воздуха» М. Цветаевой: опыт интерпретации. М., 1994. С. 20.
- ³⁴ *Цветаева М.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 113.
- ³⁵ Там же. С. 144.
- ³⁶ Там же. С. 119.
- ³⁷ См. письмо к А. Ахматовой от 31 августа 1921 г. : *Цветаева М.* Собрание сочинений. Т. 6. С. 201—203.
- ³⁸ Там же. Т. 2. С. 53.
- ³⁹ Там же. Т. 1. С. 427.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ *Слоним М.* О Марине Цветаевой : Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Годы эмиграции. М., 2002. С. 138.
- ⁴² *Цветаева М.* Собрание сочинений. Т. 4. С. 626.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Там же. С. 178.
- ⁴⁵ Там же. Т. 3. С. 184.

4.4. «Поэма без героя» А. Ахматовой: поэтика незавершенного

4.4.1. Варианты структуры поэмы

«Поэму без героя» можно поместить в один ряд с текстами, творческая история которых складывается из создания нескольких вариантов. Однако работа над вариантами чаще всего приводит к созданию канонического текста. Литературный энциклопедический словарь предлагает следующее объяснение появления вариантов: «Как правило, от варианта к варианту художник совершенствует свое произведение. Это дает повод многим исследователям придавать значение последнему варианту, считать его каноническим»¹.

Особенность «Поэмы» состоит в том, что с 1940 по 1965 г. она увеличилась вдвое, точное число редакций неизвестно, но канонический вариант так и не был «получен». Обобщая результаты сравнения 10 редакций поэмы (именно столько редакций, учитывая список Л. Чуковской, помещено в издании Н. Крайневой)², можно сказать, что ранние варианты отличаются от поздних количеством строф, аллюзий, включением прозаических вставок (и указаниями на возможность вставки в будущем), возрастанием числа авторских масок, усложнением пространственно-временной организации и т. д. Это связано с иной природой вариативности, нежели движение от начального чернового текста к более совершенному. Т. Цивьян, определяя характер варьирования «Поэмы», исходит из его направления: не поступательное, предполагающее начало и конец, а вращательное, т. е., не предполагающее конца, завершения, итога³.

Незавершенность текста — минус-прием. Завершенный текст — текст, обладающий внутренней завершенностью, не связанной напрямую с композиционной законченностью. Следовательно, неза-

вершенность — открытость, недосказанность, а иногда молчание. «Невыразимое» (с жанровым определением «отрывок») — гимн незавершенному и незавершимоу. Ахматова в духе романтиков не раз говорила о приоритете молчания перед написанным (звучащим). «Поэма без героя» обладает законченной структурой, состоящей из трех частей, основа которых была заложена с самых ранних редакций*. Тем не менее текст остается незавершенным на метафизическом уровне. Жорж Нива характеризует «Поэму» как «барочное произведение», которое «никогда не бывает законченным, оно выявляет самый процесс своего создания, оно представляет собой нескончаемый генезис...»⁴

Мысль о непрерывном продолжении, пересоздании близка идее Т. Цивьян, сближающей природу «Поэмы» с традициями *oral poetry*. Т. Цивьян говорит об ее изначальной «устности», непечатности: «...вариации, вносимые в разные рукописи, были как бы инсценировкой устного исполнения-воплощения. Каждую рукопись поэмы можно приравнивать к отдельному исполнению-воплощению, которое по определению неповторимо»⁵. Одноразовостью исполнения, таким образом, объясняются и строфы, указанные в редакциях как «бродящие рядом», но не впущенные автором в основной текст: «Исполнитель знает не только сюжет, но и форму, в которую текст облечен, т. е. те блоки, из которых он сложен, но он не знает, каким он будет в реализации»⁶.

Подтверждение идее Т. Цивьян можно обнаружить в тексте редакций: в некоторых из них автор указывает ударные гласные в словах, обращает внимание читателя на фонетический эффект, изменяет интонацию.

Строки из главы 1 (в ранних редакциях этот фрагмент текста отмечен римской цифрой I) служат примером предложений, варьи-

* На структуру «Поэмы без героя» обращала внимание М. В. Серова, считая, что эпилог «достраивает собой “триптих”», в то время как собственно третья часть, связанная с героем, отсутствует, «включаясь в семантику “минусовых” смыслов» (Серова М. В. Анна Ахматова. Книга судьбы. Ижевск; Екатеринбург, 2005. 438 с.).

рующихся по цели высказывания, причем с третьей редакции дополнительно характеризующихся автором в сноске:

1. «Ясно все не ко мне, так к кому же,»
2. «Ясно все: не ко мне, так к кому же?».
3. «Ясно все: не ко мне так к кому же? —)»
(«—» — три «к» означают замешательство автора).
4. «Ясно все: не ко мне, так к кому —) же?»
(«—» три «к» выражают замешательство автора).
5. «Ясно все: / не ко мне, так к кому же!*»).
- * — три «к» выражают замешательство автора).
9. «Ясно все: / Не ко мне, так к кому же +».
- (+ — три «к» выражают замешательство автора).

Примеры указания на ударность гласного: в последних строках главы 2 (в ранних редакциях — II):

| | |
|----------------------------|------------------------------|
| Ты не бойся, дома не мЕчу, | Ты не бойся, домА не мЕчу. |
| Выходи ко мне смело | Выходи ко мне смело |
| навстречу, — | навстречу — |
| Гороскоп твой давно готов. | Гороскоп твой давно готов... |
| (первая редакция) | (третья редакция) |

В девятой редакции указание на ударение отсутствует, остальные редакции совпадают с первой или третьей.

Размалеванный пестро и грубо (7-я и 8-я ред.) и Размалеванный пестро и грубо (остальные ред.)

Ты ему как стАли магнит (8-я) и Ты ему как (что) стали — магнит (5—9-я)

В эпилоге указание на ударение мерцает от варианта к варианту:

| | |
|----------------------------|--------------------------|
| А веселое слова — дОма (—) | А веселое слова — дома — |
| Никому теперь не знакомо | Никому теперь не знакомо |
| (1, 3, 5—8-я редакции) | (2, 4, 9-я редакции) |

Подчеркиванием или шрифтом в текстах редакций отмечены слова, на которые падает смысловое ударение:

| | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| Сплю и снится мне юность наша | Сплю и снится мне юность наша |
| Та, <u>его</u> миновавшая чаша | Та, ЕГО миновавшая чаша |
| (3-я редакция) | (все остальные редакции) |

Ясный голос: «Я к смерти готов» (1, 4—9-я редакция)

Ясный голос: «Я к смерти готов» (2-я редакция)

Ясный голос: Я к смерти готов (3-я редакция)

Помимо ударений и графических акцентов, ориентацию на произнесение «Поэмы» подтверждают формы слов, не совпадающие с их привычным письменным обликом, но соответствующие фонетическому:

Мятель (в ремарке ко второй главе) и метель (ремарка к 4-й главе)

| | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке | Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке |
| (первые четыре редакции) | (начиная с 5-й редакции) |

Можно говорить о двух причинах «непечатности», «устности» «Поэмы»: 1) специфика времени: «Поэма» не была напечатана и действительно воспринималась на слух и запоминалась; 2) метафизическая причина: обусловленная своей природой, «Поэма» представляется Ахматовой постоянно движущейся⁷, что также может быть связано с эффектом звучащей речи, музыкой, голосами современников, о которых речь пойдет ниже. Не случайно в предисловии («Вместо предисловия»), начиная со второй редакции (1943), Ахматова пишет: «Всю поэму я посвящаю памяти ее первых слушателей, погибших в Ленинграде во время осады. Их голоса я слышу теперь, когда читаю вслух мою поэму, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием поэмы»⁸. В некоторых более поздних редакциях этот фрагмент трансформируется: «памяти ее первых слушателей» расширяется до «памяти ее первых слушателей моих друзей и сограждан», а также появляется часть предложения:

«Их голоса я слышу теперь и их отзывы вспоминаю, когда читаю вслух мою поэму...»⁹. Наконец, еще одним вариантом этого фрагмента является версия 1962 г. (7-я редакция): «Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух...»¹⁰. Изменения, вносимые в каждую из частей «Поэмы», и в частности во «Вместо предисловия», подчиняются ряду закономерностей, которые составляют поэтику незавершенного.

Будучи сравниваемой с русским танцем (Б. Пастернак)¹¹, «Поэма» то разворачивается, включая новые строфы, строки, отдельные слова, имена, то вновь оставляет их лишь мерцать за отточиями, инициалами и различного рода лексическими заменами, которые, в свою очередь, порождают новый шлейф ассоциаций и интертекстуальных связей.

Незавершенность «Поэмы» проявляется в отсутствии каких бы то ни было устойчивых границ, в их изменчивости: плавают границы предложений, границы строф, композиционных частей, наконец — всего текста; начинаясь с отточия и прописной буквы и заканчиваясь многоточием, «Поэма» не имеет в строгом смысле ни начала, ни конца, а кажется фрагментом, вырванным из потока «Другой», о которой Ахматова пишет в записной книжке 9 (заполнялась с весны 1961 по осень 1963 г., отдельные дополнения вносились в 1964 г.): «“Вторая” или “Другая”, которая так мешает чуть не с самого начала... это просто пропуски, это незаполненные пробелы, из которых, иногда почти чудом, удастся выловить что-то и вставить в текст»¹².

Говоря о незавершенности, логично посмотреть на окончание вариантов. Показательно, что ни одна из редакций не имеет финала, который бы дублировался в другом варианте:

- 1-я редакция (1942): «Поэма» заканчивается текстом эпилога;
- 2-я редакция (1943): к первой редакции добавляется две структурные части: второе окончание «Поэмы без героя». Строфы из эпилога и примечания. При этом последним (9-м) пунктом примечания следует запись: «Окончание рукописи утрачено»¹³;
- 3-я редакция (1944): после эпилога следуют примечания, включающие девять пунктов, как и предыдущая редакция, однако

под номером 9 следует текст: «По совершенно непроверенным слухам в рукописи после этой строки («Quo vadis? — Камо грядеши». — А. М.) следовала такая строфа: «Уверяю, это не ново...»¹⁴;

- 4-я редакция (1946): текст заканчивается примечаниями, включающими десять пунктов. При этом после основного текста эпилога в форме сноски записано «первоначальное окончание поэмы»;

- список Л. К. Чуковской (1953): по сравнению с предшествующим вариантом в примечаниях 13 пунктов;

- 5-я редакция (1956): после эпилога также в форме сноски под заголовком «Раньше поэма кончалась так» приведена дополнительная строфа, а далее появляется новая структурная часть — приложение, начинающееся словами «Из письма к N. N.», в котором можно обнаружить переключки с текстами «Записных книжек», где Ахматова писала о рождении «Поэмы»;

- 6-я редакция (1959): по сравнению с предыдущим вариантом появляются примечания автора из 12 пунктов (частично совпадают с примечаниями, но значительно расширены за счет введения дополнительных строф);

- 7-я редакция (1962): после эпилога следует новая структурная часть «через площадку (Интермедия)», затем — примечания редактора, состоящие из 25 пунктов;

- 8-я редакция (1962): по сравнению с предшествующей редакцией примечания редактора расширяются до 27 пунктов;

- 9-я редакция (1963): «Интермедия», следовавшая ранее после эпилога, оказывается между первой и второй главой части первой (1913), после эпилога — примечания редактора.

Отсутствие окончания «Поэмы» подкрепляется указаниями автора на потерю конца рукописи (2-я редакция), а также, в некоторых вариантах, на сожжение окончания письма, обозначенного как приложение: «Кусок письма кем-то сожжен» (5-я и 6-я редакции)¹⁵.

4.4.2. Отсутствие границ на языковых уровнях

В «Решке» (часть вторая) наиболее ярко проявляется размытость границ предложений, которые зачастую не соотносятся с делением на строфы. Для сравнения приведены две первых строфы «Решки»:

I

Мой редактор был недоволен
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон.
...Как же можно: — три темы сразу.
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь кто в кого влюблен! —

I

Мой редактор был недоволен,
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон.
Как же можно — три темы сразу!
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь, кто в кого влюблен,

II

Кто, зачем и когда встречался,
Кто погиб и кто жив остался
И кто автор и кто герой.
И к чему нам сегодня эти
Рассуждения о поэте
И каких-то призраков рой?..

II

Кто, зачем и когда встречался,
Кто погиб и кто жив остался
И кто автор и кто герой —
И к чему нам сегодня эти
Рассуждения о поэте
И каких-то призраков рой.

(3-я редакция)

(4-я редакция)

Другой пример размыывания границ предложения — текст посвящения (с 3-й редакции — первого посвящения). Если в предыдущем примере начало строки начиналось с заглавной буквы независимо от позиции в предложении (сохранение формально стихотворной формы), то в посвящении заглавные буквы остаются лишь в начале предложений (можно ли говорить о сближении с прозой?). Отточие и прописная буква в начале первого предложения указывают на отсутствие формального начала. Возвращаясь к идее Ж. Нивы о нескончаемом генезисе текста, важно заметить, что в ранних редакциях, где посвящение начинается с заглавной буквы, Ахматова позже от руки приписала отточие (заключено между двумя косыми линиями):

/.../А так как мне бумаги не хватило
Я на твоём пишу черновике.

(1-я редакция)

...а так как мне бумаги не хватило
я на твоём пишу черновике.

(4-я редакция)

В пятой редакции отсутствие начала явлено ещё сильнее: от руки перед первой строкой вставлена «пропущенная» строка, которая закрепляется в тексте начиная с шестого варианта:

.....
...а так как мне бумаги не хватило
я на твоём пишу черновике.

(6-я редакция)

Во втором посвящении (появляется в структуре «Поэмы» в 3-й редакции) видны размытые границы строфы. В своей первой версии посвящение делится на две неравные части: Ахматова выделяет в отдельный стих последние девять строк начиная со строк «Сплю — она одна надо мною. / Ту, что люди зовут весной, / Одиночеством я зову». В последующих вариантах подобного дробления не происходит.

В части первой (в первых двух редакциях обозначенной римской цифрой I) дробление стиха (сопровождающееся изменением фигуры, которую образуют строки в строфе) происходит в каждой из редакций в разных местах. Можно привести фрагменты одного и того же текста в нескольких редакциях:

Нету меры моей тревоге,
Я как тень стою на пороге
Стерегу последний уют.
И я слышу звонок протяжный
И я чувствую холод влажный
Холодею, стыну, горю,
И как будто припомнив что-то,
Обернувшись вполоборота
Тихим голосом говорю:

Нету меры моей тревоге,
Я, как тень стою на пороге,
Стерегу последний уют.
И я слышу звонок протяжный,
И я чувствую холод влажный,
Каменею, стыну, горю...
И, как будто припомнив что-то,
Повернувшись вполоборота,
Тихим голосом говорю:

Вы ошиблись, Венеция дождей
 Это рядом, но маски в прихожей
 И плащи, и жезлы и венцы
 Вам сегодня придется оставить.

(1-я редакция)

Вы ошиблись: Венеция дождей
 Это рядом, но маски в прихожей
 И плащи, и жезлы, и венцы
 Вам сегодня придется оставить.

(2-я редакция)

Нету меры моей тревоге,
 Я, как тень стою на пороге,
 Стерегу последний уют.
 И я слышу звонок протяжный,
 И я чувствую холод влажный,
 Каменею, стыну, горю...
 И, как будто припомнив что-то,
 Повернувшись вполоборота
 Тихим голосом говорю:
 «Вы ошиблись, Венеция дождей
 Это рядом, но маски в прихожей
 И плащи, и жезлы и венцы
 Вам сегодня придется оставить.

(4-я редакция)

Последующие редакции также изменчивы: в 5-й и с 7-й по 9-ю редакции приведенный фрагмент написан без пробелов, а в 6-м варианте после строки «Тихим голосом говорю» сделано указание на возможную будущую вставку в текст, как правило, прозаическую (которая так и не появляется ни в одном из девяти рассмотренных вариантов).

Такое различие в дроблении строфы также может быть объяснено через обращение к одной из особенностей устной поэзии. Процесс исполнения устного произведения для создания «технической записи» имеет свою специфику. Лорд в главе «Устная традиция и письменность» приводит следующий механизм: «...когда певца просят диктовать, останавливаясь в конце каждого стиха, он поначалу не уверен, где именно надо останавливаться, и число слогов в строке также колеблется»¹⁶. Если говорить о записи «Поэмы» слушателями, то она со временем (после ослабления цензуры) дей-

ствительно записывалась на слух. Например, Л. К. Чуковская, помнившая многие стихи Ахматовой наизусть, в своих «Записках» за ноябрь 1960 г. отмечает: «...не только прочитала заветные строфы, но даже продиктовала мне их. Сама предложила — не запомнить, как бывало, а *записать*, унести...»¹⁷

Незаполненные пробелы и пропуски, о которых упоминает поэт в записной книжке 9, могут быть по-разному оформлены графически. Специфические авторские знаки, обозначающие пробелы (запятые, крестики, петельки и т. д.), варьируются от варианта к варианту, меняют свое местоположение в тексте, зачастую помещаясь в середину строфы. Еще более любопытным кажется пример из списка Л. Чуковской (1953), на котором сохранились (и частично были восстановлены издателями) пометы, сделанные «по приказу» Ахматовой: среди указаний на правку текста встречается помета: «меньше пробел!»¹⁸. В связи с этим есть основание предполагать, что графические обозначения пробелов имели для автора особое дополнительное значение и служили шифром «Другой».

В. П. Михайлов, чью характеристику Ахматова зафиксировала в своих записях, говорит о пустотах и пропущенных строках, большинство из которых приходится на «Решку»: «Вот это чувство незаполненных пустот, где что-то рядом, то есть мнимо незаполненных, потому что, может быть, главное как раз там, и создает чувство, близкое к волшебству. Эти якобы пустоты и темноты вдруг освещаются то солнцем, то луной, то петербургским угловым фонарем и оказываются то куском города, то тайгой, то гостиней Коломбины, то шереметевским “чердаком”, по которому кружит адская арлекинада “Решки”...»¹⁹ В 5-й редакции «Решки» единожды из 9 вариантов возникают строфы VIIa и VIIb. В шестой редакции — «пустая» строфа VIIIa и VIIIb, первые три строчки которой также остаются «пустыми». В среднем на протяжении девяти редакций на одной позиции в тексте (под одним номером) сменяют друг друга три строфы.

Текст строфы под номером IX (9 — с восьмой редакции) меняется чаще остальных (четыре раза). В 7-й редакции впервые возникает строфа «А со мною моя “Седьмая” — / Полумертвая и не-

мая, / Рот ее сведен и открыт, / Словно рот трагической маски, / Но он черной замазан краской / И сухой землей набит»²⁰. Строфа, бывшая ранее девятой, становится тринадцатой, нарушая последовательность других строф.

Изменение границ строф обуславливает не только дробление уже сложившегося с начальных вариантов текста. Готовые строфы зачастую расширяются, впуская в середину новые строки. При этом некоторые строки могут трансформироваться или исчезать. Примером текста служит глава 3 части 1-й: в 3-й редакции впервые появляется приведенная ниже строфа. В 5-й редакции после третьей строки появляется новый текст:

Оттого что по всем дорогам,
Оттого что ко всем порогам
Надвигалась медленно тень —
Становилось темно в гостиной,
Жар не шел из пасти каминной
И в кувшинах вяла сирень.

И всегда в духоте морозной —
Предвоенной, блудной и грозной
Непонятный таился гул.

(3-я редакция)

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Подползала медленно тень, —
Вихрь срывал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень
И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый
Город в свой уходил туман.
И выглядывал он из мрака
Старый питерщик и гуляка...
Как пред казнью бьет барабан...
И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...

(5-я редакция)

Справедливым будет заметить, что пропущенные строфы и строки не всегда связаны с мистической природой «Поэмы». Одна из строф «Решки» долгое время была зашифрована по цензурным соображениям, о чем пишет Л. Чуковская в «Записках об Анне Ахматовой», указывая на желание Ахматовой напечатать «Поэму»: «Некоторые строфы... Ахматова целые годы зашифровывала точками (с прихотливой, меняющейся нумерацией) — и снабжала под стро-

кой благонамеренно-литературоведческим примечанием»²¹. Ниже приведены все варианты одной строфы из «Решки», меняющей свою нумерацию в разных редакциях:

| VIIIb | X |
|----------------------------------|----------------------------------|
| | |
| | |
| | |
| И проходят десятилетия | И проходят десятилетия |
| Войны, смерти, рожденья. Петь я, | Войны, смерти, рожденья. Петь я, |
| <i>Сами знаете, не могу,</i> | <i>В этом ужасе не могу</i> |
| XI | |
| Я ль растаю в казенном гимне! — | Я ль растаю в казенном гимне! — |
| Не дари, не дари, не дари мне | Не дари, не дари, не дари мне |
| Диадему с мертвого лба. | Диадему с мертвого лба. |
| Скоро мне нужна будет лира, | Скоро мне нужна будет лира, |
| Но Софокла уже, не Шекспира, | Но Софокла уже, не Шекспира, |
| На пороге стоит Судьба. | На пороге стоит Судьба. |

С 7-й редакции часть текста после пробела отделяется в самостоятельную строфу, а строка «Сами знаете, не могу» меняется на «В этом ужасе не могу» (7-я и 8-я редакции). В 9-й редакции происходит обратная замена. Ниже приведены варианты: список Л. Чуковской (VIIIb), вариант «Поэмы» 1956 г., опубликованный С. Коваленко в Собрании сочинений в 12 т. (X). Интересно, что на полях напротив строфы в списке Чуковской удалось восстановить стертую запись: «на самом деле по-другому».

| VIIIb | X |
|----------------------------------|----------------------------------------|
| | |
| | И проходят десятилетия: |
| | <i>Пытки, ссылки и казни — петь я,</i> |
| И проходят десятилетия | <i>Вы же видите, не могу.</i> |
| Войны, смерти, рожденья. Петь я, | |
| <i>Вы же видите, не могу.</i> | |

Только в тексте, датированном 1940—1965 гг., помещенном в Собрании сочинений Ахматовой под редакцией С. Коваленко, встречается вариант, о котором пишет Л. Чуковская: «Анна Андреевна расщедрилась и перечла мне подряд “промежуточные” строфы — те, которые в обычных машинописных экземплярах “Поэмы”, в “Решке”, она заменяет точками. Что значит новая эра! <...> И даже строфу “Враг пытал...”, с настоящим, подлинным, не подмененным концом»²²:

10

Враг пытал: «А ну, Расскажи-ка»,
Но ни слова, ни стопа, ни крика
Не услышать ее врагу.
И проходят десятилетия,
Пытки, ссылки и казни — петь я
В этом ужасе не могу.

Отсутствие устойчивых границ проявляется не только на структурном уровне, но и на уровне информации, заложенной в предложении. Например, в предложение вводятся дополнительные члены, при этом исчезают ранее написанные. Это влечет за собой освещение и затемнение различной информации:

*Вдалеке завывли сирены — Вспыхнул свет, завывли сирены;
Не для них __ готовился ужин — Не для них здесь готовился ужин;
Я, как тень, стою на пороге... — Я сама как тень, на пороге...;
Или вправду там кто-то жуткий / между печкой и шкафом стоит?!..
Или вправду там кто-то снова / между печкой и шкафом стоит?!..*

Среди подобных случаев — примеры «эмоциональных эффемизмов», выделенных В. Виноградовым при анализе стиля Ахматовой²³:

И вдвоем с ко мне непришедшим — И с тобой ко мне непришедшим;

*Только как же могло случиться, / Что одна я из всех жива? —
Только как же могло случиться, / Что одна я из них жива?;*

*И, как снежинка на моей руке... — и как тогда снежинка
на руке...*

Неустойчивость границ смысла в рамках одного предложения проявляется в замене одной лексемы другой, близкой по значению, которая может вызывать иные ассоциации, менять ракурс или изменять количество слогов в строке:

Мне снится *юность* наша — Мне снится *молодость* наша;
В *черных окнах* звезды не видно — В *узких окнах* звезды не видно — В *черном небе* звезды не видно (возможно, имеются в виду узкие окна «Бродячей собаки»);
Ясный голос: «Я к смерти готов» — *Чистый* голос: «Я к смерти готов».

Незакрепленность текста в определенной позиции влечет размытость значений. Как представляется, именно по этой причине возникают антонимичные замены:

Ты *мой* грозный и *мой* последний — Ты не первый и *не последний*;
Светлый слушатель *темных* бредней — *Темный* слушатель *светлых* бредней;
Положи мне руку на темя — *Не клади* мне руку на темя.

Наиболее явно текучесть смысла проявляется в строках, где невозможно однозначно очертить границы значения предложения. Подобные строки — пример актуализации категории определенности — неопределенности в ахматовском тексте²⁴: «Звук шагов тех, которых нету», (в других редакциях различается постановка запятых, которая все же не вносит однозначности: «Звук шагов, тех, которых нету,»; «Звук шагов, тех которых нету,»; «Звук шагов, тех, которых нету,»).

4.4.3. Расслоение пространственно-временной организации

Вращаясь вокруг невидимой оси, «Поэма» охватывает новые пространства и временные пласты. В Записной книжке 9 Ахматова пишет о движении «Поэмы» по временной оси: «Она рва-

лась... в историю («И царицей Авдотьей заклыйт: "Быть пугу месту сему"»)), в петербургскую историю от Петра до осады 1941—1944 гг., или, вернее, в петербургский миф»²⁵.

Указание на время и место встречается на разных уровнях текста: дата и место создания текста, ремарки, основной текст «Поэмы».

Изменения дат и указанных мест создания текста в первую очередь вызваны историей создания «Поэмы»: сдвигаются даты последней редакции, появляются записи о дате последнего просмотра и внесения изменений. Тем не менее варьирование дат происходит и потому, что в некоторых случаях они приобретают статус знака. Об особом значении дат (и числовых закономерностях) в формировании скрытого смысла, подтекста «Поэмы без героя» говорит М. В. Серова: «...феномен "Поэмы" связан с ритуальными датами»²⁶.

Так, 27 декабря, предполагаемый день гибели О. Э. Мандельштама, входит в структуру «Поэмы» и меняет как положение в тексте, появляясь под разными частями, так и позицию относительно датированного текста. Посвящение (начиная с 3-й редакции 1944 г., «Первое посвящение»), по мнению Л. Чуковской и Н. Мандельштам, обращено к образу Мандельштама. Л. Лосев пишет об этом: «По словам Н. Мандельштам, Ахматова вполне согласилась с этим предположением. Дата над "Посвящением", 27 декабря 1940 г., отмечает вторую годовщину смерти Мандельштама в дальневосточном концлагере»²⁷. Дата в четырех первых редакциях расположена после текста, а начиная с 5-й редакции выносится в заглавие. В шестом варианте уточняется и сама дата, оставаясь в позиции перед текстом.

26 декабря 1940
Первое посвящение.
(5-я редакция, 1956)

27 декабря 1940
Первое посвящение
(6-я редакция, 1959)

Интересно, что в некоторых вариантах к «Первому посвящению» появляется конкретизированное указание на время его соз-

дания: «26 декабря 1940 (ночь)». Начиная с 5-й редакции в позиции после текста рядом с указанием места стоит «Ночь» («Ночь. Фонтанный Дом»). Кажется, что именно на этом этапе работы над «Поэмой» произошло расслоение времени: будучи помещенной перед заглавием «Первое посвящение», запись «26 декабря 1940» (с 6-й редакции — «27 декабря 1940») приобретает иные смыслы. День гибели Мандельштама в 1938 г. добавляет еще один временной пласт к знаковому для поэта 1940 г.

М. В. Серова, делая вывод о значимости чисел в «Поэме», заключает: «На уровне числовой образности ахматовская “Поэма” представляет собой поэтический гороскоп судьбы Гумилева»²⁸. Неслучайной кажется дата 25 августа — одна из предположительных дат расстрела Н. Гумилева*, которая появляется под предисловием в 5, 7—9-й редакциях. В других вариантах обозначены лишь год и месяц: август 1941 г. Мерцание даты «25 августа» расширяет и сужает границы смыслов, связанных со временем: трагический для Ахматовой август оказывается тяжелым не только для ее личной биографии, но и для биографии города, оказавшегося в блокаде с сентября и обстреливаемого с воздуха с первых недель войны.

Для размышлений о поэтике незавершенного важен сам механизм расширения и сужения смысла, наложения одних знаков на другие.

В специфику пространственно-временной организации текста входит позиция автора. В «Поэме» автор занимает позицию вненаходимости: имеет возможность видеть одновременно несколько хронотопов. Ярким примером служит ремарка к «главе четвертой и последней» (выделенной в отдельную структурную составляющую в 5-й редакции 1956 г.): «... Угол Марсова Поля. Дом, построенный в начале 19 в. бр. Адамини, в кот. будет прямое попадание авиабомбы в 1942 г.»²⁹. Форма будущего времени «будет» появилась не сразу. Изначальный вариант: «было прямое попадание авиа-

* Точное число и место расстрела неизвестны. Указание на дату приводится в соответствии с материалами статьи о Николае Гумилеве (Русские писатели 20 века : биогр. словарь. М., 2000).

бомбы» (из примечания издателей «Поэмы»). Изменение, очевидно, было важным для поэта, иначе взгляд был бы обращен только в прошлое.

Поэт смотрит будто из 1940 г.: на трагические события 1913 г. — как на события прошлого, и на страшную войну — как в будущее.

Иной по характеристике пространства и времени, но не менее важной кажется ремарка к главе 1 в 7-й редакции (ни в одной из последующих редакций она не повторяется): «Фонтанный Дом. 31 дек. 1940 г. Старые часы, которые остановились ровно 27 лет тому назад (пробив по ошибке 13 раз), без постороннего вмешательства снова пошли, пробили без четверти полночь (с видом оратора перед началом речи) и снова затикали, чтобы достойно встретить Новый (по их мнению, вероятно, 14-й) Год. <...> В эти мгновения автору не то послышалось, не то привиделось все, что за этим следует»³⁰. Как представляется, ремарка актуализирует иной временной пласт, в отличие от момента повествования, обнаруживая их зеркальность, соотнесенность для поэта.

Не раз в тексте «Поэмы» в разных редакциях появляются характеристики хронотопов, их взаимопроницаемости, указание на нарушение линейного хода времени. К более поздним вариантам описания смены хронотопов становится более подробным:

- 1-я редакция, I

В р е м я : «Это всплески жуткой беседы, / Когда все воскресают бреды, / А часы все еще не бьют...»; «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет...».

П р о с т р а н с т в о : «И для них расступились стены, / Вдалеке завывли сирены / И, как купол, вспух потолок».

- 5-я редакция, глава 1

В р е м я (кроме уже процитированных строк): «Веселиться — так веселиться! / Только как же могло случиться, / Что одна из всех жива?».

П р о с т р а н с т в о : «И для них расступились стены, / Вспыхнул свет, завывли сирены / Афродита возникла из пены / И, как ку-

пол, вспух потолок», «И во всех зеркалах отразился / Человек, что не появился / И проникнуть сюда не мог... Гость из будущего!...».

Расширение поля зрения поэта можно рассмотреть на примере одной из строф главы 3 (в ранних редакциях — III), передающих сцену самоубийства корнета на пороге Коломбины. В первых четырех редакциях после строки «Да простит тебе Бог» следует пробел, указывающий на границу между структурными частями, и после-словие. Начиная с пятого варианта после указанной строки следует дополнительная строфа, с двух сторон выделенная отточиями.

| | |
|-----------------------|------------------------------------|
| Ни в проклятых | Да простит тебе Бог!.. |
| Мазурских болотах, | ... |
| Ни на синих | (Столько гибелей шло к поэту. |
| Карпатских высотах... | к Глупый мальчик: он выбрал эту, — |
| Он на твой порог... | у Первых он не стерпел обид, |
| Поперек... | р В полудетской темной тревоге |
| Да простит тебе Бог. | с Он не знал, на каком пороге |
| (1—4-я редакции) | и Он стоит, и какой дороги |
| | в Перед ним откроется вид...) |
| | (с 5-й редакции) |

В записной книжке 10 (заполнялась в 1961—1962 гг.) в набросках к «Прозе о Поэме» — наблюдение поэта: «Все в ней двоится и троится. И, конечно, — сам автор»³¹.

В 5-й и 7—9-й редакциях появляется неподцензурная строфа (в 6-й редакции это «пустая строфа», в предыдущих, более ранних, отсутствует), вводящая дополнительный хронотоп в организацию «Поэмы»: «А за проволокой колючей, / В самом сердце тайги дремучей / Я не знаю, который год, / Ставший горстью лагерной пыли, / Ставший сказкой из страшной были, / Мой двойник на вопрос идет. / ...И я слышу даже отсюда — / Неужели это не чудо! — / Звуки голоса своего...»³⁸.

Из специфической позиции автора вытекает еще одна особенность «Поэмы», занимающая, как кажется, важное место в формировании поэтики незавершенного. С каждым вариантом в структуре «Поэмы» происходит увеличение числа масок поэта.

Если в 1-й редакции нет ни одного указания на субъект повествования, то в 5-й редакции возникает автор, о котором говорится в третьем лице, а также тот, кто сжег часть текста (указано в сноске): «Кусок письма кем-то сожжен»³³. В 7-й редакции к уже указанным добавляются английские часы, музыкальная шкатулка («Музыкальная шкатулка, словно не выдержав долгого молчания, начинает не то петь, не то бредить»³⁴), невидимый субъект, явленный в тексте только фразой, вводящий последующие строфы: «Слова из мрака», голос, голос автора, бормочущий ветер, тишина.

Указание на маску, под которой автор входит в текст, помещается в ремарку (что сближает ее с драматической ремаркой), а также при введении в структуру «Поэмы» примечаний (примечаний редактора) и дополнительных сносок, в которых фигурирует переводчик. При появлении масок, число которых возрастает к поздним вариантам, текст строф кардинально не перестраивается, однако актуализируется тема самостоятельности, обособленности «Поэмы»: автор как будто перестает участвовать в создании текста, влиять на его развитие. К жизни текст вызывают вещи, на знаковости которых настаивала Ахматова, и голоса, о значимости которых говорилось выше.

Степень отстраненности автора возрастает, однако появление фигур переводчика и редактора кажется не просто попыткой отдалиться от текста, но и отдалить, скрыть сам истинный (зачастую невыразимый) текст: и редактор, и тем более переводчик являются лишь посредниками между исходным произведением и читателем, а следовательно, их комментарии лишь частично выражают истинные значения. Все это связано и с отношением Ахматовой и «Поэмы», о которых говорилось неоднократно (например, в записной книжке 10: «...чем больше я ее объясняю, тем она загадочнее и непонятнее»³⁵), и с самой метафизикой текста, ролью молчания, ускользания конечного смысла, с возможностью увидеть лишь ограниченную область дна шкатулки-памяти: «...всякому ясно, что до дна объяснить ее я не могу и не хочу (не смею)... она пришла ниоткуда и ушла в никуда, ничего не объяснила...»³⁶

4.4.4. Расширение границ информации, актуализирующейся в «Поэме»

Введение в текст информации, обусловленной как биографией поэта, так и значимыми общекультурными и историческими событиями, способствует возрастанию числа интертекстуальных связей и «диалогов» с другими текстами, произведениями искусства или фактами изменяющейся действительности. В записной книжке 9 Ахматова приводит такую характеристику «Поэмы», которая позволяет предположить, что поэт зачастую воспринимает и осмысляет реальность сквозь призму поэмы-симфонии: «...этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал... Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет... распахиваются неожиданные галереи, ведущие в никуда, звучит второй шаг, эхо, считая себя самым главным, говорит свое, а не повторяет чужое. Тени притворяются теми, кто их отбросил. Все двоятся и троится — вплоть до дна шкатулки»³⁷.

Любой образ оказывается многомерным, сочетающим (или потенциально сочетающим) сразу несколько отсылок на разнородные явления: другие тексты, произведения искусства, события действительности. Д. С. Лихачев в статье «Ахматова и Гоголь» говорит об этой особенности: «Ахматова стремится создавать ассоциации одновременно с несколькими авторами, произведениями, событиями искусства. “Бал метелей” — это ассоциация и с А. Белым (с его “Кубком метелей”), и с прославленным танцем снежинок балетмейстера Л. И. Иванова в “Щелкунчике”. <...> Создает Ахматова переключку и с собственными произведениями»³⁸. Л. Лосев: «Посвящение... Ахматовой, похоже, обращено к некоему многоликому существу. Причем иные из этих ликов принадлежат реальности, а другие — литературе»³⁹.

Для размышлений о поэтике незавершенного важно не столько выявление конкретных интертекстуальных связей «Поэмы», которые требуют отдельного изучения, сколько рассмотрение их типов и логики их появления в разных редакциях. Процесс можно оха-

рактизовать как наслоение новых аллюзий на уже имеющиеся связи.

От редакции к редакции увеличивается число эпитафий, предваряющих каждую из частей «Поэмы». Так, в 1-ю редакцию (1942) включено 7 эпитафий, а в последнюю (1963) — 14. При анализе эпитафий важна позиция в тексте: нередко замена одного эпитафия на другой в одной позиции вкупе с другими изменениями актуализирует одну из тем, затмевая другую (это явление характерно для ранних редакций, поскольку в поздних вариантах происходит усиление звучания всех тем одновременно, что и объясняет увеличение числа эпитафий). Ярким примером является система эпитафий к эпилогу: именно в этой позиции текста наиболее ярко видно умножение звучащих голосов от ранних редакций к более поздним. При этом меняется не только число эпитафий, но и текст, и подписи, сознательно изменяемые Ахматовой.

Люблю тебя, Петра творенье
 «Медный всадник»
 (список Л. Чуковской, 1953)

И громады пустых площадей,
 Где казнили людей до рассвета
 Ин. Анненский

Быть пусту месту сему...
 (?)

Быть пусту месту сему
 Евдокия Федоровна Лопухина
 (5-я редакция, 1956)

Да пустыни немых площадей,
 Где казнили людей до рассвета
 Анненский
 Люблю тебя Петра творенье
 (9-я редакция, 1963)

Кроме эпитафий, в основной текст «Поэмы» часто включаются чужие строки. Чужим текстом является как заимствованный фрагмент художественного произведения, так и читательский комментарий, показавшийся поэту ценным.

Как известно, Ахматова фиксировала в записных книжках некоторые оценки, звучавшие в адрес «Поэмы»: А. Найман говорит о приблизительно трех десятках заметок⁴⁰. И если выделение ин-

тертекстуальной связи с художественным произведением представляется относительно возможным практически, то диалог с читателем и реакция на конкретное суждение могут быть выявлены лишь частично, по сохранившимся упоминаниям слушателей. О способности «Поэмы» вести диалог со слушателем А. Найман пишет в «Рассказах о Анне Ахматовой»: «она стала притягивать к себе читательский комментарий — не как естественно сопутствующий фон, а включая в себя как элемент структуры»⁴¹.

Л. Чуковская пишет о комментарии Т. Г. Габбе, который послужил толчком к написанию «Вступления» («Из года сорокового / Как с башни на все гляжу...»): «Когда слушаешь эту вещь, такое чувство, словно вы поднялись на высокую башню и с высоты поглядели назад...»⁴²

Диалогическая природа «Поэмы» кажется не просто характерной чертой, но и способом ее существования, залогом понимания ее многомерности. Ахматова писала: «И вдруг эта фата-моргана обрывается. На столе просто стихи, довольно изящные, искусные, дерзкие. Ни таинственного света, ни второго шага, ни взбунтовавшегося эха, ни теней, получивших отдельное бытие. <...> Это случается главным образом тогда, когда я читаю ее кому-нибудь, до кого она не доходит, и она, как бумеранг... возвращается ко мне, но в каком виде (!?), и раня меня самое»⁴³. При этом, как представляется, Ахматова стремилась наметить для читателя (слушателя) путь понимания «Поэмы», указывая на неявные отсылки, важные для общего понимания текста. Такой вывод позволяет сделать ее запись — обращение к Э. Р. Местертону в записной книжке 8: «...кажется, я не успела сказать Вам еще одну вещь о Поэме: стих “Крик петуший нам только снится” надо соотнести с блоковскими: “Из страны блаженной, незнакомой, дальней / Слышно пенье петуха (“Шаги командора”)”. Из контекста явствует, что в данном случае “Страна блаженная” — это просто обычная жизнь, где кричит петух и куда уже все трое никогда не вернутся. Потому в моей поэме петуший крик даже не слышится, а только снится»⁴⁴.

Позже, в записной книжке 13 (заполнялась с ноября 1962 по январь 1963) обнаруживается запись под заголовком «В Поэме», пред-

ставляющая собой список имен и текстов, с которыми обнаруживается интертекстуальная связь. Наиболее полное на сегодняшний день издание вариантов «Поэмы» и «Прозы о Поэме» Н. И. Крайневой не включает в соответствующий раздел приводимый поэтом список. Нельзя однозначно говорить о том, был ли он предназначен для читателя, однако указание не только на источник, но и на место, где он явлен в «Поэме», позволяет предположить, что читатель предполагался и список может оказаться очередным путем, которым должен следовать читатель вслед за поэтом. Фрагмент списка (подчеркивание авторское)⁴⁵:

Пушкин — «Пиковая Дама» (в конце 1-й главки)

Гоголь — Кареты валились с мостов (не в реку, конечно, а прос-
то пятаются обратно с крутых мостиков)

Достоевский — Конец 1-й главки («Бесы»)

(«Смерти нет — это всем известно»)

Интересно, что в записной книжке 12 (записи делались в течение 1962 г., с отдельными дополнениями в 1963 г.) встречается подобная запись⁴⁶, отличающаяся составом имен (так, в этом списке есть указание на Лермонтова, Бердяева, Вяч. Иванова, но нет — на Мандельштама, Вс. К. (Всеволода Князева), Библию, Античность, Мейерхольда, Стравинского, Валери). В записной книжке 9 встречается любопытное замечание «Кто-то сказал мне, что появление призрака в моей поэме (конец I-ой главки: “Или вправду там кто-то снова / между печкой и шкафом стоит / бледен лоб, и глаза открыты...”) напоминает сцену самоубийства Кир<иллова> в “Бесах”. Я попросила... дать мне «Бесы». Открыла книгу на разговоре Кир<иллова> со Ставрогиным о самом самоубийстве: “Значит вы любите жизнь?” — “Да, люблю жизнь, а смерти совсем нет”. А у меня там же: “Смерти нет — это всем известно / Повторять это стало пресно”. И кто поверит, что я написала это, не вспомнив “Бесов”»⁴⁷.

Процитированные фрагменты свидетельствуют о том, что приблизительно в одно и то же время Ахматова, пытаясь установить интертекстуальные связи «Поэмы», указывает различные источни-

ки. Это может быть связано как с игрой автора и читателя, о чем уже говорилось выше, так и с ощущением магии и «постоянного генезиса» «Поэмы», напоминавшей автору зеркала, отражения в которых постоянно меняются.

Связь с художественными текстами может осуществляться как с помощью введения в текст чужих строк, остающихся без изменения или представляющих собой аллюзию, так и в форме ответа другим текстам. По А. Жолковскому, такой вид интертекста называется «нормальным» типом интертекста, в то время как существуют и иные способы отсылок («крайности»), встречающиеся и в «Поэме»: «Одна крайность — это отсылка... к биографии... другая — не столько к содержанию текстов, сколько к их структуре»⁴⁸. При этом типы интертекста, как правило, совмещены. Так, «Поэма» обнаруживает связь с текстом М. Кузмина «Форель разбивает лед» (о чем пишут многие ахматоведы) как на уровне текстовых отсылок, так и на уровне структуры.

Вступая в диалог с читателями (слушателями), автором, другими текстами, «Поэма» продолжает его от редакции к редакции, он оказывается бесконечным: число «реплик» не имеет предела, акценты, расставленные поэтом в каждом из вариантов (чужие строки могут быть выделены графически: подчеркиванием, курсивом или заключением в кавычки) способствуют очередному новому прочтению, которое, если вновь обратиться к традициям устной поэзии, каждый раз оказывается одним из бесконечного количества вариантов.

«Поэма без героя» — принципиально незавершенное произведение: отсутствие границ как на языковых, так и на более сложных уровнях позволяет говорить о ее поэтике как о поэтике незавершенного. Являясь поздним текстом, «Поэма» встает в один генеалогический ряд с сожженной «Энума Элиш. Пролог, или Сон во сне» и «Реквиемом». Стремление к выходу за границы жанра, тяготение к форме отрывка, варьирование элементов пространственно-временной организации, уход от эксплицитно явленного текста (попытка «сжечь», уничтожить, скрыть за маской перевода) оказыва-

ются не просто поэтическими приемами игры с читателем/слушателем, но онтологическими знаками таинства творчества и «магической ворожбы», устремленных в вечность.

-
- ¹ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 60.
- ² Крайнева Н. «Я не такой тебя когда-то знала». СПб., 2009.
- ³ Цивьян Т. «Поэма без героя»: еще раз о многовариантности // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 126.
- ⁴ Нива Ж. Барочная поэма // Ахматовский сборник. С. 100.
- ⁵ Цивьян Т. «Поэма без героя»... С. 127.
- ⁶ Там же. С. 127.
- ⁷ О «движении» «Поэмы» см.: Цивьян Т. «Поэма без героя»... С. 124.
- ⁸ «Я не такой тебя когда-то знала»: Анна Ахматова. Поэма без героя / изд. подгот. Н. И. Крайнева ; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 196.
- ⁹ Там же. С. 232.
- ¹⁰ Там же. С. 478.
- ¹¹ Ахматова А. Записные книжки. М. ; Torino, 1996. С. 109.
- ¹² Там же. С. 148.
- ¹³ «Я не такой тебя когда-то знала»... С. 212.
- ¹⁴ Там же. С. 249.
- ¹⁵ Там же. С. 333, 431.
- ¹⁶ Лорд А. Сказитель. М., 1994. С. 145.
- ¹⁷ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой : в 3 т. Т. 2. М., 2007. С. 460.
- ¹⁸ «Я не такой тебя когда-то знала». С. 640.
- ¹⁹ Записные книжки Анны Ахматовой. С. 110.
- ²⁰ «Я не такой тебя когда-то знала»... С. 499.
- ²¹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. С. 460.
- ²² Там же.
- ²³ Виноградов В. О поэзии Ахматовой. Л., 1925. С. 139.
- ²⁴ См.: Цивьян Т. Наблюдения над категорией определенности — неопределенности в поэтическом тексте (поэтика Анны Ахматовой) // Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 169—183.
- ²⁵ Ахматова А. Записные книжки. С. 137.
- ²⁶ Серова М. В. Анна Ахматова. Книга судьбы. С. 30.
- ²⁷ Лосев Л. Герой «Поэмы без героя» // Ахматовский сборник. С. 110.
- ²⁸ Серова М. В. Анна Ахматова. Книга судьбы. С. 31.
- ²⁹ «Я не такой тебя когда-то знала»... С. 316.
- ³⁰ Там же. С. 481.
- ³¹ Ахматова А. Записные книжки. С. 185.

³² «Я не такой тебя когда-то знала»... С. 611.

³³ Там же. С. 333.

³⁴ Там же. С. 482.

³⁵ Ахматова А. Записные книжки. С. 189.

³⁶ Там же. С. 189—190.

³⁷ Там же. С. 137.

³⁸ Лихачев Д. Ахматова и Гоголь // Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет : в 3 т. Т. 3. СПб., 2006. С. 399.

³⁹ Лосев Л. Герой «Поэмы без героя». С. 110.

⁴⁰ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. С. 188.

⁴¹ Там же. С. 187.

⁴² Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 243.

⁴³ Ахматова А. Записные книжки. С. 137—138.

⁴⁴ Там же. С. 112.

⁴⁵ Там же. С. 276.

⁴⁶ Там же. С. 237.

⁴⁷ Там же. С. 155.

⁴⁸ Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 22.

4.5. «Исправленному верить невозможно»: вариативность поэтического текста

Феномен незавершенного текста можно связать со стремлением автора создать идеальный, универсальный текст. Проблема в том, что иногда со временем текст утрачивает универсальность, требует соответствия новым (сегодняшним) помыслам автора, требует дозавершения, начинает взывать к доработке. Это свойство ускользающего текста точно подмечено в приложении «Ахиллес и черепаха» к третьей части романа А. Битова «Пушкинский Дом». Диалог автора и героя (Левы Одоевцева) сводится к тому, что Лева отказывается показать автору свою статью «Три пророка»: «Но эта статья наивна, устарела, детская моя статья... Я стал другой»¹. То же самое происходит и с другими его статьями: они нигде не опубликованы, т. к. «как бы не вполне завершены»². По мнению А. Битова, автор никогда не закончит текст, так же как Ахиллес

© Миронов А. В., 2014

никогда не догонит черепаху. При этом ситуация незавершенности текста обретает свою поэтику.

В данном случае можно вспомнить пропущенные строфы пушкинского «Евгения Онегина», которые считаются необходимой частью окончательной редакции романа. Формально текст имеет место быть как завершенное целое, но при этом фрагменты его отсутствуют. Явление отсутствующих внутри текста романа строф, выделенных лишь графически, можно было бы избежать, попросту сомкнув текст, опустив строфы, заполненные отточиями. Но наличие строф, которые сам автор «не мог или не хотел напечатать»³, работает на специфику хронотопа романа. При этом сам А. С. Пушкин объяснял недоволенность пропущенных строф своей ленью: «Лучше было бы заменять эти строфы другими или переплавлять и сплавливать мною сохраненные. Но виноват, на это я слишком ленив»⁴. Здесь можно оценить оригинальность автора, использующего незавершенность как прием, который включает читателя и критика (что важно было для самого Пушкина) в особую игру, позволяющую создать внутритекстовую и затекстовую интригу.

Подробно анализируя пушкинские рукописи, М. Л. Гофман отмечал, что Пушкин неоднократно изменял редакции строф и не на одной редакции не мог остановиться⁵. Таким образом, фрагментарно текст романа так и остается навеки незавершенным.

Концептуальная манифестация идеи о невозможности создать идеальный, законченный текст ярко выражена в книгах Д. А. Пригова. Место под два последних текста в его поэтических циклах «40 банальных рассуждений на банальные темы», а также «Москва и москвичи» занято фразами: «Текста нет и не будет»⁶. Эффект незавершенности формально продлевает текст, но не дает возможности его дочитать. В силу акцентированной авторской незавершенности данные циклы никогда не будут дочитаны. Подобное явление, только в препозиции, можно наблюдать в предупреждении к циклам Д. А. Пригова «Предложения» и «Некрологи»: «Предупреждения нет и не будет»⁷. Только здесь можно говорить об эффекте неначатости как об особой форме незавершенности.

Но стремление к созданию идеального текста как универсального законченного высказывания может быть реализовано благодаря другим формам. Один из путей к идеальному, завершённому тексту может быть связан с поэтикой повтора и варианта.

Обратим внимание на такую поэтическую форму, как двойчатка (цикл из двух стихотворений, представляющих антонимическую пару). Достаточное количество исследований посвящено двойчаткам О. Мандельштама. Анализируя первую из двойчаток поэта («Соломинку»), М. Гаспаров отмечает, что оба варианта диптиха предлагаются О. Мандельштамом как равноправные: «Получился текст, не отменяющий, а дополняющий и зеркально примыкающий к нему, — этот зеркальный эффект и побудил, по-видимому, автора сделать новаторский шаг: напечатать оба варианта подряд»⁸. Амбивалентность двойчаток в таком случае рассматривается как поэтика диалога: «Каждое стихотворение по отдельности — всего лишь утверждение; совмещенные, они — уже философия»⁹.

Но помимо онтологической идейной двойственности двойчатка может включать в себя авторскую интенцию, выражающую поиск итогового текста. В данном случае автор сталкивается с проблемой выбора окончательного текста, полагаясь на вариативность черновиков (какой из них лучше, точнее, завершеннее выражает мысль). Двойчатка позволяет воспроизвести вариативные комбинации поэтического текста в том случае, когда оба текста важны для автора.

И хотя двойчатки О. Мандельштама следуют традиции двойчаток Ф. Тютчева, выстроенных на скрытой антитезе, мандельштамовские диптихи все же тяготеют именно к поэтике черновика и работы с ним. Лирический субъект здесь не готов к окончательному, завершённому варианту речи. Поэтому черновая речь произносится осторожно, сокровенно*:

* Стихотворение «Я скажу это начерно, шепотом...» написано 9 марта 1937 г., в тот день, когда О. Мандельштам приступил к работе над двойчаткой «Заблудился я в небе — что делать?».

Я скажу это начерно, шепотом,
Потому что еще не пора...¹⁰

Неуверенность в варианте подталкивает поэта к отказу от окончательной и единственно возможной завершенной формы текста. Поэтому двойчатка в целом и представляет собой черновой дубль-вариант итоговой речи, оба компонента которой взаимодополняют друг друга, сохраняя слепок авторской мысли, но не завершая ее, «потому что еще не пора». Поэт не готов к окончательной речи. Возможно, поэтому в двойчатке «Люблю появление ткани...», входящей в цикл «Восьмистишия», О. Мандельштам заявляет о некой «дуговой растяжке», которая возникает между двумя текстовыми вариантами:

И так хорошо мне и тяжело,
Когда приближается миг,
И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих¹¹.

Амбивалентное состояние лирического субъекта проявляется именно в момент образования связи между двумя тканями текста. Но связь эта эфемерна: в ней чувствуется и распад, и соединение. В таком случае «стихотворение разламывается на два взаимодополняющих»¹².

Это же явление происходило и с двумя мандельштамовскими «Сеновалами» 1922 г. («Я не знаю, с каких пор...»; «Я по лесенке приставной...»). В первой публикации О. Мандельштам располагает тексты в такой последовательности: «Я по лесенке приставной...»; «Я не знаю, с каких пор...». В таком случае прослеживается явный путь от разрыва связи («Распростились: одна — скрепясь, / А другая — в заумный сон») к ее восстановлению («Уворованная нашлась / Через век, сеновал, сон»)¹³. Но в книжном варианте поэт меняет последовательность, отчего тексты «стали самостоятельнее: не две части одного целого, а два перекликающихся целых, полноценная «двойчатка»»¹⁴.

Обращение к черновому дублю-варианту дает О. Мандельштаму возможность сохранить оба текста, прибегая к вариативному повтору, не выбрав, таким образом, окончательный, завершенный текст. В этом случае можно говорить не только о поэтике варианта (повтора или рефрена), а об особой поэтике состоявшегося черновика.

В связи с этим обратим внимание на стихотворение поэта-эмигранта А. Введенского «Мне жалко, что я не зверь...», которое сам автор называл «философским трактатом»¹⁵ и «жалобой на несовершенство человеческой природы»¹⁶. «Домашнее» название этого стихотворения — «Ковер гортензия»¹⁷ — выбрано не случайно. Трижды через весь текст рефреном проходит фраза: «Еще есть у меня претензия, что я не ковер, не гортензия». Причем графически эта реплика каждый раз трансформируется.

В первом варианте сохраняется строчная буква в начале предложения при сохранении всех знаков препинания:

еще есть у меня претензия,
что я не ковер, не гортензия¹⁸.

Во втором — предложение начинается с прописной буквы, но при этом опускается запятая при однородных дополнениях с отрицательной частицей «не»:

Еще есть у меня претензия,
что я не ковер не гортензия¹⁹.

В третьем варианте синтаксис полностью растворяется, оставляя нам высказывание в чистом виде:

еще есть у меня претензия
что я не ковер не гортензия²⁰.

Лейтмотивом всего поэтического текста, построенного на некоторых повторах с разрушающимся постепенно синтаксисом, является мысль о том, что нужно стать вещью, воплотиться в нее,

дабы постичь ее суть и смысл не со стороны, а изнутри. Заклинательные повторы А. Введенского наполнены философским отчаянием. При помощи их напора поэт стремится преодолеть онтологические категории времени (двойной повтор реплики «Мне трудно что я с минутами / меня они страшно запутали»; «Мне трудно что я с минутами / они меня страшно запутали») и смерти («Мне не нравится, что я смертен, / мне жалко что я не точен») — двойной повтор с рассыпающимся синтаксисом)²¹.

При этом олицетворением духовной свободы, к которой рвется человек, становится орел. Сегменты поэтического текста, связанные с этим образом, выглядят тавтологично. В первой половине текста они идут прямо друг за другом:

Мне жалко, что я не орел,
перелетающий вершины и вершины
которому на ум взбрел
человек наблюдающий аршины.
Мне жалко что я не орел,
перелетающий длинные вершины,
которому на ум взбрел
человек наблюдающий аршины²³.

Почти в финале опять следует повтор:

Мне жалко, что я не орел,
перелетающий вершины и вершины,
которому на ум взбрел
человек наблюдающий аршины²².

Сам А. Введенский объяснял это стремлением сохранить черновые варианты в итоговом тексте: «Началось так, что мне пришлось в голову об орле. <...> Потом явился другой вариант. Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба. О гортензии мне самому неловко было писать, я сначала даже вычеркнул. <...> Повторений здесь много, но, по-моему, все они нужны, если внимательно присмотреться, они повторяют в другом виде, объясняя»²⁴.

Попытка прорыва в сущность вещей с помощью текста сопряжена у А. Введенского с «жалобой на несовершенство человеческой природы», выраженной в форме тавтологического рефрена. И поэтический текст не искупает это несовершенство. В «Разговорах» Л. Липавского приведено следующее высказывание А. Введенского: «Я всегда уже день спустя вижу, что написал не то и не так, как хотел. Да и можно ли вообще написать так, как хочешь?»²⁵

Таким образом, при всей текстологической оформленности и цельности, поэтический текст не обретает интенциональной завершенности. Вариативные его фрагменты, являясь прорывами к окончательной редакции, подчеркивают специфику незавершенности.

К мотивам незавершенности поэтического текста неоднократно обращался в своих книгах В. Кальпиди. В автокомментариях к стихотворениям книги «Мерцание» (1995) он пишет: «Любое стихотворение — это пародия на творение в той степени, в какой художник — пародия на Творца. Поэтому стихи — всегда уродливый, не-живой (здесь возможна дискуссия) организм, и хотя пульс в нем может прослушиваться, но сердце находится далеко за текстом»²⁶. В таком случае авторские потенции в идеале нереализуемы, поскольку любой текст в принципе незавершен.

Показательным примером является книга стихотворений В. Кальпиди «Запахи стыда» (1999), выстроенная как «книга стихов по схеме «сиамских близнецов»»²⁷. Эта книга представлена двумя отдельными текстами (один том заключен в черную, а второй — в желтую обложку), которые имеют один и тот же вариант предисловия «От автора».

Сам поэт так поясняет технику написания «Запахов стыда»: «Записывался текст, а потом по очень и очень горячим следам делалась перезапись. Так я и назвал стихи в процессе работы: “запись” и “перезапись”»²⁸, т. е. изначально создавались двойчатки, разведенные после на две отдельные «близнецовые» книги. При этом нумерация томов отсутствует, просто «есть два черновика, высоколобо намекающие на существование первотекста»²⁹. В сдвоенной поэтической книге первичность какого-либо варианта не указана,

поскольку В. Кальпиди «при создании “жесткой копии” книги ограничился названиями “желтой” и “черной” записей»³⁰.

Бумажный формат текста поэт называет «жесткой копией», т. е. читатель имеет на руках не оригинал книги. Оригиналу не состоялся, поскольку автор лишь попытался «убедить *богвестького*, что текст существует на самом деле»³¹. В результате вместо законченного текста поэт предлагает веер вариантов, сквозь который и должно просматриваться лишь мерцание истины.

Подобного рода идея угадывалась еще в книге В. Кальпиди «Мерцание». В комментарии к стихотворению «Дочитаны “Другие берега”...», которое умышленно осталось, по уверению самого автора, незавершенным, поэт отмечает: «В этом случае я попытался просто оборвать движение стиха, т. к. знаю, что предполагаемое мной поэтическое пространство не исчерпывается этим стихотворением: передо мною — книга. А частная неудача (оной является любой “продукт” творчества человека) еще ничего не означает, напротив — интенсивное сочленение локальных неудач и создает мерцание удачи (читай: истины)»³².

Таким образом, незавершенность текста становится попыткой прорыва к подобию идеального первотекста. При этом вариативные поэтические дубль-тексты, по мнению самого автора, будучи незавершенным целым, имеют больше шансов на «выживание» в своем параллельном сосуществовании: «И тут необходима реплика в сторону “сиамской схемы”: невозникший дважды убедительнее рожденного единожды»³³.

В данном случае слова и смыслы устаревают не моментально, а постепенно. Именно поэтому В. Кальпиди считает, что «книга “Запахи стыда” рождалась не мертвой, как происходило с предыдущими моими книгами, а умирающей»³⁴. Черновое, параллельное сосуществование дубль-текстов в силу своей незавершенности, несведенности в один окончательный текст позволяет авторской интенции длиться дальше, выходя за «жесткую копию» книги.

Чистовой, завершенный вариант текста является своего рода палимпсестом — рукописью, наложенной поверх смытого или со-

скобленного изначального текста. В. Кальпиди призывает не верить завершённому и доделанному чистовику, т. к. он заслоняет первичное слово, запывая изначальную авторскую интенцию:

Исправленному верить невозможно...
Оно лежит поверх черновика,
декоративной пылью придорожной
для вида припорошено слегка³⁵.

В результате любой «живой» текст может быть подобен черновику, постоянно нуждающемуся в доработке. Идея вариативного сосуществования черновиков становится в таком случае попыткой преодоления палимпсеста, позволяющей глубже понять автора.

При этом немаловажная роль здесь должна принадлежать читателю, поскольку читательская рецепция дописывает уже состоявшийся текст, стремится завершить его. Это заложено и в сказанных «начерно, шепотом» двойчатках О. Мандельштама, и в «Запахх стыда» В. Кальпиди. Поэтика повтора, поэтика неупущенного варианта призваны вовлекать читателя в бесконечное дочитывание формально завершённого текста.

В целом идея незавершённости текста представлена в искусстве слова как таковом. Глобальный культурный метатекст не может быть завершён в принципе. Емко и точно феномен незавершённости был определен Б. Пастернаком в «Докторе Живаго»: «...искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает»³⁶.

Вариативность же поэтического текста (будь то двойчатка или тройчатка на уровне цикла или книги либо феномен состоявшихся вариантов черновика) может быть использована как некий прием, создающий эффект незавершённого текста во имя его универсальности.

¹ Битов А. Г. Пушкинский Дом : роман. М., 1989. С. 346.

² Там же.

- ³ Пушкин А. С. Опровержения на критики // Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 7 / под общ. ред. Б. В. Томашевского. Л., 1978. С. 122.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Гофман М. Л. Пропущенные строфы «Евгения Онегина» [Электронный ресурс]. Пг., 1922. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/psw/psw2001-.htm>.
- ⁶ Пригов Д. А. Советские тексты. СПб., 1997. С. 135, 191.
- ⁷ Там же. С. 72, 138.
- ⁸ Гаспаров М. Л. «Соломинка» Мандельштама (поэтика черновика) // Гаспаров М. Л. Избр. ст. М., 1995. С. 195.
- ⁹ Галина М. Двойное зрение (N-чатка как жанр или полигональная поэзия) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kreschatik.nm.ru/12/32.htm/>.
- ¹⁰ Мандельштам О. Э. Сочинения : в 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 128.
- ¹¹ Мандельштам О. Э. Указ. соч. С. 77.
- ¹² Гаспаров М. Л. Указ. соч. Т. 3. С. 196.
- ¹³ Мандельштам О. Э. Указ. соч. Т. 2. С. 40, 39.
- ¹⁴ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 195.
- ¹⁵ Цит. по: Герасимова А. Примечания // Введенский А. И. Все. М., 2011. С. 317.
- ¹⁶ Липавский Л. С. Разговоры // Введенский А. И. Все. С. 608.
- ¹⁷ Цит. по: Герасимова А. Примечания. С. 317.
- ¹⁸ Введенский А. И. Все. С. 208.
- ¹⁹ Там же. С. 209.
- ²⁰ Там же. С. 210.
- ²¹ Там же. С. 209, 208, 210.
- ²² Там же. С. 208.
- ²³ Там же. С. 210.
- ²⁴ Цит. по: Липавский Л. С. Указ. соч. С. 608.
- ²⁵ Там же. С. 607.
- ²⁶ Кальтиди В. О. Мерцание : книга стихов. Пермь, 1995. С. 9.
- ²⁷ Кальтиди В. О. Запахи стыда. Челябинск, 1999. С. 5.
- ²⁸ Там же. С. 6.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же. С. 9.
- ³² Кальтиди В. О. Мерцание. С. 11.
- ³³ Кальтиди В. О. Запахи стыда. С. 9.
- ³⁴ Там же. С. 10.
- ³⁵ Кальтиди В. О. Хакер : оды и стихи. Челябинск, 2001. С. 3.
- ³⁶ Пастернак Б. Л. Доктор Живаго : роман. М., 2005. С. 90.

4.6. Незавершение как творческий жест (проза братьев Стругацких)

Творческое наследие Аркадия и Бориса Стругацких, созданное в соавторстве, составляет 26 (27, если рассматривать «Сказку о тройке-2» как самостоятельный текст) романов, повестей, а также пьеса, рассказы, сценарии и черновики. Из крупных произведений непосредственно или опосредованно с понятием «незавершенное» связаны 8, т. е. почти треть. Если рассматривать весь корпус произведений, написанных Стругацкими как совместно, так и по отдельности, то пропорции только незначительно изменятся (18 из 70).

Уже начиная с раннего творчества братья Стругацкие несомненно тяготеют к произведениям с «открытыми» финалами: самой первой была повесть «Извне», а самой знаменитой — «Жук в муравейнике». Причем эта ориентация сознательная, исходящая из нескольких предпосылок.

Многоинтерпретационность финала текста, сознательная незавершенность фабулы являются результатом авторской концепции, при которой читатель приравнивается к герою по степени освоения мира художественного произведения. В своих многочисленных интервью и статьях писатели неоднократно указывали на это, причем иногда «играя» с читателями, то заявляя о том, что они сами не знают, какой финал единственно правильный, то указывая, что в планах произведений полностью и четко прописано логическое завершение текста, которое по тем или иным причинам не было реализовано. В одном из интервью Аркадий Натанович выразился по этому поводу вполне однозначно: «Я считаю, что недоговоренность должна быть основным инструментом литературы»¹, далее указывая на то, что неопределенность финала произведения заложена уже в процессе его создания: «Мы всегда знаем, чем должна кончаться наша работа, но никогда в истории нашей с братом деятельности произведение не кончалось так, как мы задумали. То есть мы всегда знаем, о чем пишем, и всегда... ошибаемся»². И, нако-

нец, говоря о повести «Жук в муравейнике»: «Мы в таком же положении, как и читатели, как и Максим, и Странник. Я вот что хочу сказать: вы не должны бояться альтернативных вариантов»³.

Действительно, финал повести «Жук в муравейнике», когда с точки зрения читателя никто — ни герой-повествователь (Максим Каммерер), ни сам главный герой (Лев Абалкин) — не понимает, кто же последний: просто человек или бездушный автомат пришельцев, — укладывается именно в эту концепцию. Сюжет повествования выстроен так, что окончательный ответ на этот вопрос может дать только взаимодействие Абалкина с таинственным артефактом, до которого он пытается добраться, но в нескольких шагах от этого артефакта герой будет застрелен. Как в процессе написания повести, так и при первичном прочтении близких и доверенных читателей авторы поняли, что их сознательная установка на то, что Лев Абалкин, «конечно, никакой не автомат, а несчастный человек с изуродованной судьбой»⁴ неоднозначно прочитывается к финалу повести. В планах авторов было написание эпилога, «где и будут поставлены все точки над нужными буквами, все будет объяснено, разжевано и в рот читателю положено»⁵. Но затем авторы остановились на первоначальном варианте, при котором все события даны через восприятие героя-повествователя, а следовательно, такой эпилог был бы неуместен.

В повести «Волны гасят ветер» данный прием — отказ от вездесущности читателя, приравнивание его к герою в восприятии событийной канвы — доведен почти до своей крайности: произведение состоит из документов (рапортов, отчетов, справок, стенограмм) и комментариев к ним героя, нарочито спорным и неоднозначным. Читатель становится исследователем папки с документами и, так же как и в предыдущем тексте, должен сам прийти к окончательному выводу.

Показателен в этом плане и рассказ «В наше интересное время», который редко публиковался. В нем отсутствует две первых страницы, которые, по словам Бориса Стругацкого, «утрачены безвозвратно»: «Мы собирались, да так и не собрались их восстано-

вить. Впрочем, насколько я помню, ничего особенно интересного там не было — сидит у себя на даче редактор, клянет дурную погоду и правит скучную рукопись»⁶. Затем на дачу приходит странный человек в необычной одежде, говорит, что у него застряла машина и просит разрешения погреться. Из диалога с хозяином дачи становится ясно, что никакой машины у него нет, и редактор начинает подозревать, что дело связано с милицией, но потом приезжают два вездехода, человек зовет их из окна и радостный уезжает. И повествователь, и читатель оставлены в недоумении: кто это был? космонавт? участник научного эксперимента? Ответа не предполагается принципиально: «Я стоял посреди комнаты, смотрел на стол, где громоздилась история престарелого академика, на пустой табурет, на воняющий керогаз, на мокрый след неприкосновенной куртки на полу и слушал, как затихает, удаляясь, рев могучих моторов»⁷.

Авторы, вынужденные с самого начала своего творчества отстаивать как литературность своих произведений, так и серьезность жанра фантастики, предлагают и другое объяснение того, что многие из их произведений воспринимаются как незавершенные. В терминологии братьев Стругацких есть понятия «приключения тела» и «приключения духа», в чем-то сопоставимые с терминами «фабула» и «сюжет», внешняя последовательность поступков героев и их психологическая наполненность. Осознание тупиковости «приключений тела», фантастики ради фантастики и приключений привело к первому серьезному творческому кризису авторов во время написания ими повести «Попытка к бегству», которая мыслилась как увлекательный, но, как в результате оказалось, совершенно пустой рассказ о приключениях комсомольцев в светлом мире будущего. И тогда впервые в своем творчестве авторы попытались ввести в текст «приключения духа» и включили бежавшего из фашистского концлагеря Саула (Савела Репнина), сделав тем самым главным конфликтом текста столкновение человека прошлого с миром светлого будущего, актуализируя и психологическую мотивацию поступков героя (в частности, возвращения обратно). Борис Стругацкий вспоминает: «...это первое наше произведение,

в котором мы ощутили всю сладость и волшебную силу от к а з а от о б ъ я с н е н и й (здесь и далее выделено автором, разрядка наша. — А. С.). Любых объяснений — научно-фантастических, логических, чисто научных или даже псевдонаучных. Как сладостно, оказывается, сообщить читателю: произошло т о - т о и т о - т о , а вот п о ч е м у это произошло, к а к произошло, откуда что взялось — н е с у щ е с т в е н н о ! Ибо дело не в этом, а совсем в другом, в том самом, о чем повесть»⁸.

Впоследствии доминанта «приключений духа» привела к появлению и других формально фабульно незавершенных произведений, в частности повести «Улитка на склоне». Первоначально это произведение задумывалось как рассказ о поиске пропавших сотрудников научной базы на планете Пандора, полностью покрытой опасными и загадочными джунглями. Но постепенно происходила трансформация замысла, и в итоге текст состоит из двух частей: первая — это научная база землян, в которой действует Перец, и главный герой хочет попасть в Лес, в то время как второй герой — Кандид — пропавший в этом Лесу ученый — стремится из него выбраться. Но в финале произведения Перец по-прежнему остается на Базе, а Кандид — в Лесу, фабула в обоих случаях не закончена, в отличие от внутреннего сюжета — проблемы взаимоотношений человека и природы.

И то, что произведения братьев Стругацких в большинстве своем не завершены фабульно, многие сюжетные линии в них оборваны, а также имея в виду невероятную популярность писателей, — все это обусловило появление большого количества фанфиков и «продолжений». Результатом стали сборники «Время учеников», включавшие созданные специально для данного издания произведения. В этом проекте приняли участие топовые отечественные писатели — Сергей Лукьяненко, Вячеслав Рыбаков, Андрей Лазарчук, Михаил Успенский и др. Последний написал для первого сборника «Время учеников» повесть «Змеинное молоко», которая начинается с последней сцены повести «Парень из преисподней», в которой главный герой возвращается на родную планету.

Повесть «Парень из преисподней» стала зеркальным отражением более раннего произведения — «Трудно быть богом». Но только на этот раз не землянин, представитель светлого мира полудня, попадает на отсталую планету, в мир крови и грязи, а наоборот: Гаг, созданный по образу и подобию выпускника гитлерюнгена, с планеты, на которой царит война, за мгновение до смерти перенесен на Землю, где начинает жить в обычном доме. Повесть эта — о возможности перевоспитания человека, который вырос и сформировался в фашистском мире, с его идеями и идеалами. Но этот сюжет, вполне укладывающийся в концепцию «приключений духа», не доведен до конца, в отличие от «приключений тела». Гаг в финале возвращается на свою родную планету, и изменился он или нет духовно, этот вопрос остается открытым. Борис Стругацкий признавался: «Гаг и до сих пор остается одним из любимых моих героев — загадочным человеком, о котором я до сих пор не способен сказать: хороший он или плохой»⁹. А Аркадий Стругацкий, указывая на слабость идейного плана повести, прямо говорил о том, что «Новых проблем в “Парне...” никаких нет, нас там интересовала в основном атрибутика»¹⁰.

Михаил Успенский, создавая продолжение повести, точно следует авторам. Его произведение «Зменное молоко» — типично авантюрная повесть, в которой Гаг оказывается внедренным на Землю шпионом, которому удастся не только перехитрить всемогущую организацию КОМКОН-2 и Макса Каммерера, но и приподнять завесу тайны над феноменом Странников (в мифологии цикла «Мир полудня» — всемогущих пришельцев). Более того, М. Успенский, стремясь стилистически максимально соответствовать языку базового текста, полностью отказывается от его психологизма, оставляя только тот самый «антураж» и наполняя его захватывающим шпионским сюжетом.

Несмотря на незначительные исключения, вся логика развития творчества братьев Стругацких является путем от фабульной и сюжетной договоренности к незавершенности. Так фрагментарность становится приемом всех уровней текста. Будь то, например, сю-

жетная линия взаимоотношений героев, данная без начала и конца (читатель только догадывается о характере взаимоотношений Дауге и сестры Юрковского в «Стажерах»). Или незаконченный сонет: в «Трудно быть богом» упоминается только первая строчка сонета Цурэна «Как лист увядший падает на душу...». Характерный факт: в 1980-х гг. написать продолжение сонета Цурэна стало одним из вступительных заданий для абитуриентов филологического факультета ЛГУ. Более того, с 1990 г. неоднократно проводились конкурсы на лучший сонет Цурэна.

И в одном из последних произведений братьев Стругацких «Отягощенные злом», построенном по принципу «рукописи, найденной при странных обстоятельствах», незавершенность также принимает вид фрагментарности: в тексте присутствуют лакуны как на уровне фабулы, так и на уровне сюжета, часть линий обрывается, часть начинается совершенно неожиданно.

Так, уже с самого начала в «Необходимых пояснениях» один из героев-повествователей пишет по поводу своей части книги, в основу которой лег его юношеский дневник: «Я основательно отредактировал эти записи. Кое-что мне пришлось расшифровать и переписать заново. Много там было застенографировано, зашифровано кодом, который я теперь конечно же забыл. Некоторые места вообще оказалось невозможно прочесть. Разумеется, я поностыю опустил целые страницы, носящие дневниково-интимный характер, страницы, касающиеся других людей и не касающиеся Георгия Анатольевича»¹¹. Тем самым читатель изначально готовится к тому, что текст романа — фрагментарный и неполный, что поддерживается иногда даже на графическом уровне — зачастую без необходимости глава может начинаться с многоточия и за ним следует однозначное предложение: «...Это примерно в пятнадцати километрах от города»¹². Или, наоборот, глава может заканчиваться незаконченным предложением с многоточием: «Это был рослый, выше меня на голову, в длинном кожаном пальто...»¹³

Одна из частей романа полностью посвящена «нехорошей квартире», в которой поселился загадочный Демидур и его спутники,

что даст читателю целый набор сюжетных линий — от скупающего у советских граждан «особые нематериальные субстанции, независимые от тела» страхового агента Агасфера Лукича до картины «Мотоцикл под окном в воскресное утро» авторства Адольфа Шикльгрубера. Но ни одна из этих сюжетных линий так и не завершена, как, впрочем, и основная — автор первой (дневниковой) части пишет: «На этом рукопись “ОЗ” обрывается. Продолжения я никогда не видел и не знаю, существует ли оно»¹⁴.

Авторы нередко сознательно «играют» с читателем, и в повести «Отель “У погибшего альпиниста”» присутствует два финала: первый, в котором описывается гибель пришельцев: «А потом вертолет повис над неподвижными телами...»¹⁵ И второй, данный уже в эпилоге героем-рассказчиком: «У меня внуки, и я иногда рассказываю младшенькой эту историю. Правда, в моих рассказах она всегда кончается благополучно: пришельцы благополучно отбывают домой в своей прекрасной сверкающей ракете...»¹⁶

Со временем возрастает число недописанных авторами произведений и увеличивается рефлексия по этому поводу. Надо отдать должное «творческой экономичности» писателей: в том случае, если по тем или иным причинам текст ими не был дописан до состояния «печати», фрагменты из него включались в другие произведения. Так, повесть «Операция “Щекн”» вошла в «Жук в муравейнике», знаковая и полулегендарная повесть «Дни Кракена» раздслена на фрагменты и включалась в различные произведения и т. д. Борис Стругацкий так писал об этом: «Слишком много нервной энергии и душевных сил требует любой серьезный текст, чтобы авторы могли позволить себе роскошь оставить его пылиться в архиве. Такой текст должен быть доработан (при необходимости) либо заново переработан, но так или иначе пристроен к делу, — даже если бы для этого пришлось соорудить вокруг него совершенно новый текст»¹⁷.

Безусловно, сам процесс создания произведений в соавторстве не мог не привести к появлению незавершенных произведений. Так, уже упоминавшаяся повесть «Дни Кракена» осталась незавершен-

ной именно по этой причине. Борис Стругацкий указывает в комментариях к данной повести, что «было время... когда мы напряженно и сосредоточено обдумывали фантастическую повесть, главным героем которой должен был стать гигантский спрут-кракен...»¹⁸ и далее: «Вариант повести под названием “Дни Кракена” писался АН в одиночку в начале 1963 г., был примерно в то же время рассмотрен обоими соавторами, принят как первый черновик и отложен на неопределенный срок»¹⁹. Далее Борис Стругацкий анализирует причины того, почему повесть не была написана, и приводит аргументы творческого плана: повесть не подходила для издательств, где публиковались авторы, и «вещь показались нам слишком уж бытовой»²⁰.

Однако опубликованная Светланой Бондаренко переписка Аркадия и Бориса Стругацких дает принципиально иную картину. Сама мысль написать произведение о гигантском спруте постоянно посещала Аркадия. 12 мая 1962 г. он пишет брату: «Есть, понимаешь, сюжет...», после чего пересказывает содержание будущей повести. Затем, два месяца спустя: «Я в муках оформляю сюжет “Кракена”. Кракен будет» (письмо от 11 июля 1962 г.). Не сохранившиеся письма Бориса Стругацкого того периода не дают возможности узнать, какова была его ответная реакция, но постепенно становится ясно, что старший брат пишет повесть самостоятельно, и младший по каким-то причинам не принимает в этом участия и, вероятно, вообще против появления этого текста, что явствует из другого письма Аркадия Стругацкого (18 октября 1962 г.): «Я хочу привезти черновик рукописи страниц на сто — сто пятьдесят. Ты с удивлением и недоверием спросишь: черновик чего? И я тебе, смущаясь и краснея, пролепечу в ответ: “К-к-кракена...”. Увы, я сознаюсь: я хочу писать “Кракена”. И я его, простите, буду писать по три-пять страниц ежедневно с первого ноября»²¹. Из дальнейшей переписки и рабочих тетрадей намерение писать становится все явственнее: «План “К” пришлю тебя днями, хоть он не в очень хорошем состоянии. Но помощь твоя нужна. Если сможешь, помоги»²²; «пиши “Магов”, а я буду писать “Кракена”. У меня уже руки

чешутся»²³; «Приехал 16 ноября писать “Кракена”, а писать стали “далекую Радугу”, так-то»²⁴; «“Кракен” продвигается все медленнее. Сейчас застыл на 82-й стр. Сказывается, вероятно, усталость и неуверенность. И непривычка работать в одиночку»²⁵. Наконец, в одном из писем 1964 г. уже Борис Стругацкий прямо указывает: «Много думаю над “Хищными вещами века”. Есть в нашем замысле что-то, что отталкивает меня от него, как от “Кракена”»²⁶. Причинами, почему «Дни Кракена» остались незавершенными, являются не только указанные Борисом Стругацким, но и то, что в шестидесятые братья не в состоянии писать в одиночку. Кстати, позже они пришли и к раздельному письму, но ни написанные Аркадием повести, ни созданные Борисом после смерти брата романы (и это признается, пожалуй, всеми) не достигают того художественного уровня, который присутствует в совместно созданных произведениях.

Смерть одного из авторов (Аркадий Натанович скончался в 1991 г.) привела к тому, что совместно задуманные и начатые произведения так и не были закончены. Так, роман «Белый ферзь», задумывавшийся как финальное произведение цикла «Мир Полудня», так и остался в планах и фрагментах прежде всего именно потому, что Борис Стругацкий не стал завершать его один, о чем пишет следующим образом: роман «никогда теперь не будет написан, потому что братьев Стругацких больше нет, а С. Витицкому (псевдоним Бориса Стругацкого. — А. С.) в одиночку писать его не хочется...»

Итак, в творчестве братьев Стругацких можно выявить почти всю гамму того, что сопоставимо с термином «незавершенное», с несомненной тенденцией на увеличение именно «незавершенности». Присутствует также и произведение с финалом «бог из машины» — финалом, не обусловленным ни фабульно, ни сюжетно. Речь идет прежде всего о повести «Сказка о Тройке-2». Специфика повести «Сказка о Тройке» в том, что она существует в трех вариантах: «Сказка о Тройке-0» (СОТ-0), первоначальный вариант, написанный в марте 1967 г., по мнению С. Бондаренко, являлся черновым и почти сразу был изменен. «Сказка о Тройке-1» (СОТ-1) была

закончена в мае 1967 г. и впервые опубликована в 1987 г. «Сказка о Тройке-2» (СОТ-2) — сокращенный и измененный вариант, законченный в октябре 1967 г. и опубликованный в 1968 г. в журнале «Ангара».

Основной конфликт произведения — столкновение ученых и бюрократов, т. е. людей, создающих науку, и людей, пытающихся ее контролировать и направлять. С одной стороны — Александр Привалов и его коллеги по НИИЧАВО (известные по повести «Понедельник начинается в субботу»), с другой — Тройка По Рационализации и Утилизации Необъяснимых явлений (ТПРУНЯ), по версии СОТ-2 изначально — инспекционная комиссия Соловецкого горкомхоза, прибывшая обследовать забитую канализацию, но впоследствии занявшаяся необъяснимыми явлениями.

Во всех трех вариантах конфликт разрешается различными способами. В СОТ-0 в финальной сцене, после долгой и бесперспективной борьбы с бюрократией главный герой сидит на берегу реки говорит: «Ну их к дьяволу. Я завтра уезжаю...». В данном случае авторы признают невозможность в борьбе с бюрократией победы ученых. Этот вариант опубликовать в то время было конечно же невозможно. В СОТ-1 конфликт разрешается, и решение это связано с тем, что ученые организуют массовый запрос от своих коллег на необъяснимые явления, бюрократы испуганы объемом предстоящей работы и организуют «подкомиссию», в которую входят А. Привалов и его друзья, «рационализирующие» необъяснимые явления без какой-либо волокиты. Наконец, в СОТ-2 для того, чтобы разрешить созданную конфликтную ситуацию, авторы используют прием *Deus ex machina*: в зале заседаний появляются «старшие товарищи» и просто выгоняют Тройку.

Как показывают материалы, связанные с публикацией повести, причины частой смены ее финалов связаны и с цензурными соображениями: текст был отвергнут несколькими издательствами исходя из идейных соображений, что в конечном счете привело к его публикации в периферийном (сибирском) журнале. Борис Стругацкий следующим образом вспоминает о сложившейся ситуации

в книге «Комментарии к пройденному»: «Этот вариант... снова рассмотрен был и снова отвергнут в Детгизе, и в “Молодой гвардии”, а потому, спустя некоторое время, оказался, по случайному знакомству, в иркутском альманахе “Ангара”»²⁷. Затем последовала публикация в зарубежном журнале «Грани», что навсегда закрыло путь к публикации «Сказки о Тройке» (в любой ее редакции) в СССР.

Таким образом, на первый взгляд изменение текста, особенно в финальной части, связано с желанием «обойти» цензуру, опубликовать текст с безнадежно-реалистическим финалом первой редакции «Сказки о Тройке», когда герой опускает руки и отказывается бороться с бюрократизмом, к более оптимистичному финалу второй редакции, когда научное сообщество только совместными усилиями способно сломать механизмы бюрократии. И, наконец, к выписанному вполне в духе советской эпохи, но совершенно беспомощному финалу «Deus ex machina», в котором «старшие товарищи» приходят на помощь молодому поколению. Но факт существования трех вариантов свидетельствует и о многовариативности и многоверсионности писательского мышления, и в конечном итоге читатель вправе выбирать тот вариант повести, который удовлетворяет его ожиданиям.

Безусловно, писатели рефлексировали по поводу феномена незавершенности в своем творчестве и порой включали свои размышления в текст. Так, в романе «Хромая судьба», частично автобиографическом, много внимания уделено именно проблеме незавершенности: здесь присутствие «оборванных» сюжетных линий становится принципиальным. И если некоторые были позже использованы и развиты в самостоятельные произведения (сюжет с загадочным препаратом мусуфаилом впоследствии лег в основу сценария «Пять ложек эликсира»), то другие так и остались незавершенными. Безусловный пример тому — яркий образ павшего ангела, продающего в пивной за «пятерку» партитуру труб Страшного суда, так и не получив развития ни в «Хромой судьбе», ни в иных произведениях).

В одной из глав герой, писатель Феликс Сорокин, разбирает свои архивы: «вот это все и есть моя настоящая жизнь — исчер-

канные листочки, чертежи какие-то, на которых я изображал, кто где стоит и куда смотрит, обрывки фраз, заявки на сценарии, черновики писем в инстанции, детальнейшие разработанные планы произведений, которые никогда не будут созданы...»²⁸, последовательно анализируя причины, почему то или иное произведение не было написано. Так, по поводу пьесы из жизни московской интеллигенции «Корягины» герой признается: «главное не закончено и никогда закончено не будет»²⁹, понимая, что не может писать заказные «правильные» произведения. Но в остальных случаях произведения не были завершены автором по творческим причинам: «Справиться мне с этим сюжетом так и не удалось...»³⁰; «Чем должна была кончиться вся эта история, я придумать так и не сумел: охладел»³¹; «Помнится, я не написал эту повесть потому, что запутался. Слишком сложной получилась система отношений, она перестала помещаться у меня в воображении»³². Характерно, что перечисленные Феликсом Сорокиным произведения (за исключением явно пародирующей драматургию тех лет пьесы «Корягины») и цитаты из рабочего дневника — реально существовавшие фрагменты, над которыми авторы работали в 1973 г.

Но если в романе причины незавершенности коренятся главным образом в сфере психологии творчества, то рабочие записи и позднейшие комментарии авторов к данным фрагментам и незавершенным текстам являют иную картину, составленную из целого комплекса причин литературного и внелитературного характера. Так, Борис Стругацкий пишет: «В дневнике целая страница посвящена подробному математическому исследованию: какой из этих сюжетов более других подходит для немедленного взятия в работу. По десятибалльной системе определяются: степень разработанности сюжета; вероятность будущего опубликования; пригодность для Детгиза; желание этот сюжет писать; способность (готовность) писать; общественная потребность в данной повести; а также (по десятибалльной шкале) “повесть может получиться на... баллов”. Затем определяется для каждого сюжета некое среднее взвешенное и получается в результате, что писать нам надобно в первую очередь...»³³

Итак, анализируя причины и характер незавершенности в творчестве братьев Стругацких, можно прийти к выводу о том, что незавершенность многих произведений связана с объективными факторами (отказ одного из соавторов от совместной работы, цензура, выбор более перспективного текста, смерть соавтора и т. д.) и с сознательной установкой на недосказанность, постепенно ставшей своеобразной творческой стратегией.

Необходимо помнить, что братья Стругацкие пришли в фантастическую литературу в период ее кризиса. Публиковавшиеся произведения были либо откровенными агитками, прославляющими торжество советской науки, либо крайне слабыми в художественном плане текстами. По легенде, импульсом к творчеству молодых писателей была реакция на «советскую фантастику» в ее массовом варианте. Во время сетований братьев о бездарности советской фантастической литературы, жена одного из них предложила им самим написать фантастическую повесть. Так и появилась «Страна багровых туч». Впоследствии эту повесть авторы старались не переиздавать, и Борис Стругацкий не включил ее в основной корпус первого Собрания сочинений, а только в дополнительный том, так как во многом это произведение было написано все же в рамках существующей фантастики, по ее канонам, в частности с незыблемым и безусловным коммунистическим будущим. Но уже следующие произведения стали попыткой вырваться из прокрустового ложа советской фантастики. Писатели включились в острую дискуссию о статусе фантастической литературы. Лозунгом их деятельности в литературном процессе того времени стала фраза «Фантастика — литература», ставшая названием одной из их статей. Авторы отказывались создавать «лубки», иллюстрирующие идеологию, отстаивали важность фантастики как литературы и идей. В итоге их деятельность закономерно вызвала конфликт с фантастами «старой школы» (в частности, с Ю. Казанцевым). В конечном счете идеологическая система присвоила им статус «нежелательных» авторов, что привело к невозможности публикаций зачастую даже безобидных произведений.

Доказывая принадлежность фантастики к большой литературе, Стругацкие пишут: «Фантастика есть отрасль литературы, подчиняющаяся всем общелитературным законам и требованиям, рассматривающая общие литературные проблемы (типа «человек и мир», «человек и общество» и т. д.), но характеризующаяся специфическим литературным приемом — введением элемента необычайного...»³⁴ Но если фантастика — это действительно большая литература, поднимающая важные вопросы и ставящая серьезные проблемы, то такая литература требует, по мнению авторов, своего особенного, далеко не рядового читателя. Так и в творчестве Стругацких, их статьях, интервью, комментариях появляется образ идеального читателя, которого они называют д у м а ю щ и м. Мысль писателей проста: если фантастика — это не развлекательная литература, не агитка и не демонстрация технических перспектив человека, то читатель должен соответствовать ее уровню. Возрастная или социальная принадлежность его не важна авторам (хотя они иногда делили свои книги на «детские» и «недетские» и решали, будут они писать для «Детгиза» или для другого издательства), главное — его интеллектуальное и эмоциональное равнодушие, способность задуматься над поставленными вопросами, а не только следить за фантастико-приключенческой фабулой. К времени прихода Стругацких в литературу таких читателей фантастическая литература почти не имела. И тогда авторы, которые очень быстро решили для себя, что фантастика обязана «ставить перед обществом все задачи, ставшие насущными или кажущиеся насущными в перспективе»³⁵, не только отошли от упрощенной и ожидаемой схемы, не только стали пропагандировать в публичных выступлениях серьезность фантастики, но и своими произведениями старались воспитывать именно «думающего читателя». Одной из стратегий моделирования нового реципиента новой фантастической литературы стала э с т е т и к а н е з а в е р ш е н н о с т и.

Креативно-провокационная сущность незавершенности, обусловливающая стремление к «додумыванию» и «дописыванию», очевидна. Многие писатели — участники проекта «Время учени-

ков» — неоднократно говорили о том, что были рады наконец-то дописать книги, которые давно мечтали закончить по-своему. В какой-то степени именно незавершенность, ставшая своеобразным творческим жестом писателей, во-первых, положила начало образованию новой школы отечественной фантастики; во-вторых, способствовала образованию особого «поколения Стругацких», ментальность которого отторгает устремление к «истине в последней инстанции».

¹ *Стругацкие А. и Б.* В подвале у Романа // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч. : в 11 т. Т. 11 : Страшная большая планета : Неопубликованное. Публицистика. М., 2012. С. 363.

² Там же.

³ Там же. С. 365.

⁴ *Стругацкий Б.* Комментарии к пройденному. СПб., 2003. С. 261.

⁵ Там же. С. 262.

⁶ *Стругацкие А. и Б.* В наше интересное время // Указ. соч. Т. 2, доп. М., 1993. С. 322.

⁷ Там же. С. 328.

⁸ *Стругацкий Б.* Комментарии к пройденному. С. 89—90.

⁹ Там же. С. 227.

¹⁰ *Стругацкие А. и Б.* В подвале у Романа. С. 264.

¹¹ *Стругацкие А. и Б.* Отягощенные злом // Указ. соч. : в 11 т. Т. 10. М., 1993. С. 319.

¹² Там же. С. 339.

¹³ Там же. С. 356.

¹⁴ Там же. С. 489.

¹⁵ *Стругацкие А. и Б.* Отель «У погибшего альпиниста» // Указ. соч. Т. 5. М., 1992. С. 422.

¹⁶ Там же. С. 423.

¹⁷ *Стругацкий Б.* Комментарии к пройденному. Неопубликованное // Указ. соч. Т. 11 : Страшная большая планета : Неопубликованное. Публицистика. М., 2012. С. 614.

¹⁸ Там же. С. 618.

¹⁹ Там же. С. 619.

²⁰ Там же.

²¹ *Неизвестные Стругацкие : Письма. Рабочие дневники, 1942—1962 гг.* М., 2008. С. 612.

²² Там же. С. 616.

- ²³ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники, 1963—1966 гг. М., 2009. С. 10.
- ²⁴ Там же. С. 15.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же. С. 134.
- ²⁷ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 173.
- ²⁸ Стругацкие А. и Б. Хромая судьба // Собр. соч. Т. 9. С. 18.
- ²⁹ Там же. С. 16.
- ³⁰ Там же. С. 17.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же. С. 19.
- ³³ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 225.
- ³⁴ Стругацкие А. и Б. Фантастика — литература // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Указ. соч. Т. 2, доп. С. 347.
- ³⁵ Там же. С. 350.

4.7. Незавершенность как авторская стратегия в «новой драме» рубежа XX—XXI вв.

Статус феномена незавершенного в культуре XX в. подвергается значительным трансформациям, превращаясь из факта творческой истории произведения или содержательного элемента (как, например, открытый финал) в осознанную авторскую стратегию. Как отмечает С. С. Ступин, «именно в этот период кристаллизуются художнические интенции, связанные с отказом от аристотелевского понимания мимесиса и влекущие за собой сознательное нарушение структурной полноты текста, разрушение традиционных представлений о художественной целостности и органике, пренебрежение прямыми логическими связями, и т. д.»¹. Одним из вариантов теоретического осмысления подобных «художнических интенций» становится концепция открытого произведения У. Эко. При всем том, что исследователь отмечает отсутствие аксиологического звучания в данном оп-

© Брсева Т. Н., 2014

ределении и его четкой временной приуроченности, на современном этапе развития культуры оказывается очевидным стремление эксплицировать сам механизм реализации «произведения в движении». Отчасти обоснованием этого может служить серийное мышление, которое, по наблюдениям многих исследователей, оказало большое воздействие на культуру XX в.

Незавершенность в литературе XX и рубежа XX—XXI вв. одновременно функционирует и как прием, и как осознанная авторская стратегия. Появление в последнем качестве связывается с повышением коммуникативного потенциала литературы, поэтому с наибольшей полнотой незавершенность как осознанная авторская стратегия реализуется в художественных парадигмах, ориентированных на экспликацию коммуникативного элемента: модернизм, авангард, постмодернизм. В каждой из этих парадигм формы и смысловой потенциал незавершенности оказываются различными, причем можно говорить об усилении тенденции формализации незавершенности в литературе XX в., абсолютизирующей в постмодернистской художественной парадигме.

На рубеже веков незавершенность как авторская стратегия с наибольшей полнотой реализуется в «новой драме», приобретая здесь тотальный характер. Актуализация незавершенности связывается при этом с «особого рода коммуникацией с аудиторией», которая, в свою очередь, сводится к перформативности, рассматривающейся как самопрезентация автора текста в коммуникации, «самоинтересованная самопрезентация» (Ю. Хабермас). М. Н. Липовецкий, ссылаясь на положения Дерриды, указывает на то, что «...перформанс разрушает саму идею мимесиса и отменяет принцип подражания: означающее здесь выступает как означаемое, сцена равняется метафизическому ядру жизни»². Редуцирование дихотомии означающего и означаемого приводит к доминированию в текстах «новой драмы» ситуации перформативного проживания, объектом которого может выступать как внесценическая реальность («Гипернатурализм в этом смысле приобретает значение “обманки”... гипернатуралистические черты лишь маркируют разворачивающиеся

на сцене события как саму жизнь, возникающую на сцене по логике ритуального перформанса»)³, так и текстовая реальность, порождающая рецептивный сюжет, который внешне оформляется в виде тотального обращения к римейку, свойственного большинству авторов «новой драмы». Именно рецептивный сюжет как объект перформативного проживания обуславливает активное включение стратегии незавершенности, причем незавершенность становится качественной характеристикой любого текста — не только классического, но и собственно авторского, формируя особую ситуацию авторецепции.

Наиболее открытым примером воплощения стратегии незавершенности, репрезентируемой через авторецепцию, является творчество братьев Пресняковых и И. Вырыпаева. В творчестве Пресняковых отражением данной стратегии выступают два проекта: «Изображая жертву» (пьеса, киносценарий, роман) и «Европа — Азия» (пьеса, киносценарий, роман). В творчестве И. Вырыпаева вариантом реализации данной стратегии могут служить два проекта: «Кислород» (пьеса, фильм) и «Танец Дели» (пьеса, фильм). В нашем исследовании основным объектом рассмотрения становится проект «Изображая жертву».

На первый взгляд ремиксы Пресняковых выполнены вполне в духе «продвижения» сюжета после успеха фильма, особенно это касается первого проекта — «Изображая жертву» (фильм с одноименным названием режиссера К. Серебряникова вышел в прокат в 2006 г.). Не случайно некоторые комментаторы определяют тираж романа «Изображая жертву» в 20 тыс. экземпляров как «бестселлерный» (действительно, он значительно превышает тиражи прежних книг Пресняковых («The Best», 2005 — 5100; «Убить судью», 2005 — 6025; «Паб», 2008 — по 10 100 экз.). В этом смысле маркетинговая стратегия «продвижения» сюжета является примерно такой же, как и в отношении текстов И. Вырыпаева (в 2011 г. была опубликована его книга «Кислород. Июль. Танец “Дели”» с приложением к ней фильма «Кислород»), хотя, безусловно, коммерческий эффект значительно разнится: книга И. Вырыпаева вышла тиражом всего в 2 тыс. экземпляров.

Однако говорить об исключительно коммерческой составляющей данной авторской стратегии вряд ли возможно, и свидетельством этого может служить история появления романа «Европа — Азия»: несмотря на то, что маркетинговый формат соблюден (роман публикуется в 2009 г., через год после выхода на экраны фильма И. Дыховничного), его тираж оказывается значительно скромнее и вполне сопоставим с прежними книгами Пресняковых — 7 тыс. экземпляров.

Сами Пресняковы в своих интервью неоднократно подчеркивали сознательный характер повторного обращения к собственному творчеству, говоря о создании прецедента пьес-ремиксов: «Нам очень нравится создавать ремиксы собственных текстов. Ремиксы мелодий общеприняты, а в драматургии такой традиции нет. А нам нравится, когда герой, о котором мы уже что-то знаем, оказывается в других обстоятельствах, и мы смотрим, как он теперь вывернется. С “Половым покрытием” именно это и произошло. Несколько лет назад мы написали небольшой, очень агрессивный и смешной, на наш взгляд, текст, а потом он прорвался, стал расти. Мы хотим предупредить: всем в дальнейшем придется сталкиваться с разными вариантами наших текстов»⁴.

Эта своеобразная декларация подчеркивает преимущественно игровую природу прецедента пьес-ремиксов, фиксируя внимание едва ли не на авантюристике дальнейшего «разыгрывания» уже существующего героя. В этом высказывании Пресняковых особую значимость приобретает эксплицирование авторского участия в судьбе героя («мы смотрим, как он теперь вывернется»), которое, несмотря на всю провокативность звучания, позволяет акцентировать внимание на механизме перформативного проживания собственного текста. Это порождает эффект, близкий художественным экспериментам Е. Гришковца; как отмечает О. С. Наумова, «особенность коммуникации между ролями “автор”, “герой” и “рассказчик” в драматургии Е. Гришковца являет собой тенденцию синкретизма современного искусства. Биографический автор произведения, рассказчик и персонаж у Е. Гришковца оказываются максимально приближены друг к другу: пространством и временем существования

автора на сцене является высказывание героя, посредником между автором и читателем/зрителем выступает рассказчик, который является драматизированным бытием автора, а в момент высказывания происходит одновременное слияние и разъединение автора и героя»⁵.

Иными словами, «ремиксы» Пресняковых становятся способом внедрения автора в текст произведений, создавая один из вариантов репрезентации перформативности. Отчасти именно этим может быть объяснена настойчивая эксплуатация романной площадки, учитывая, что ни один из названных романов драматургов в полной мере не соответствует данной жанровой модели. Особенно очевидно это при сопоставлении романов «Изображая жертву» и «Европа — Азия» с романом «Убить судью», который, не являясь значительным художественным открытием авторов, тем не менее характеризуется реализацией определенных повествовательных техник, свойственных романной форме. Учитывая, что последний роман предшествует двум другим («Убить судью», 2005), подобный сбой писательского мастерства выглядит нарочитым и подчеркивает фикциональность использования Пресняковыми романной площадки.

В данных произведениях деформация романной формы осуществляется через декларативную сценарность текста, открыто эксплицируемую в романе «Европа — Азия» и более опосредованно репрезентируемую в романе «Изображая жертву». В романе «Европа — Азия» сценарность реализуется преимущественно на внешнем уровне: произведение представляет собой имитацию двух моделей: 1) псевдосценарий фильма и 2) сценарий о сценарии, ориентированный на распространенный сейчас медийный жанр — фильм о фильме. В последнем романе открытым выражением сценарности становится эксплуатация приема умножения эпизодов как способа расширения сюжетного пространства, использованная в сценарии к фильму К. Серебрянникова. В роман включается не только эпизод, появившийся в сценарии, но и все дальнейшее расширение происходит по тому же самому образцу.

Разнотипность отражения сценарности определяет разный характер экспликации «автора» в тексте произведений. В романе «Изображая жертву» пространством его реализации становится повествовательный план; в романе «Европа — Азия» его репрезентация связывается с активным использованием «нового биографизма» (сценарий о сценарии имитирует ситуацию *non-fiction*). В первом романе значимую роль начинает играть внутреннее несоответствие двух повествовательных стратегий — романной и собственно сценарной. Как отмечает Ю. Б. Идлис, «через своих персонажей, взятых из оригинального текста и “перенесенных” в сценарную адаптацию, автор само-остраняется, становится “другим” по отношению к самому себе»⁶. Остраняющая функция сценарности на уровне повествовательных техник в романе Пресняковых проявляется в мизансценическом характере повествования, фиксирующем внимание на расположении и перемещении героев в пространстве; отчасти этим может быть объяснена «бедность» и «однотонность» повествовательного плана: «Работница бассейна, женщина, похожая на мужчину, в закрытом купальнике и туфлях на каблуках кричала капитану... Капитан повернулся на Валю... Валя спрятался поглубже в бейсболку и произнес оттуда... Капитан сердился. Люда стала подкручивать что-то в видеокамере, что — она сама не понимала. Сева спрятался за очередного подследственного по фамилии Закиров, которого выцепили в бассейн проводить следственный эксперимент»⁷.

Мизансценичность как повествовательная техника проявляется особенно отчетливо благодаря структурной организации, ориентированной на модель киносценария. Роман разделен на фрагменты, каждый из которых совпадает с границами одного эпизода. Эпизоды характеризуются высокой степенью самостоятельности, связь между ними полностью редуцирована, причем в данном случае речь идет не столько о вычленении особого конструктивного принципа организации романной целостности, сколько об обнажении приема, эксплицирующего сценарный принцип организации текста.

Обособленность фрагментов получает еще и визуальное выражение, все фрагменты заключены в скобки. В данном случае визу-

альные эффекты можно считать элементами общей авторской стратегии, свидетельством этого становится демонстративное участие авторов в оформлении книги: в одном из интервью среди своих «абсолютных ноу-хау» Пресняковы называют оформление романа — «Юрий Чурсин в образе святого Себастьяна на обложке»*. Следствием этого становится семантизация визуальных эффектов, возникающая на основании идиомы «заметить в скобках». Подобная визуализация подчеркивает, с одной стороны, обособление эпизода, что работает на обнажение сценарного принципа, с другой, двуплановость авторского высказывания**, проявлением которой выступает игра с «наивным» читательским сознанием.

Романная стратегия реализуется посредством персонализации повествования, репрезентированной через подчеркнутую стилистическую окрашенность, проявлением которой выступает, например, ненормативная лексика: «Посетители кафе могли также наблюдать финальные аккорды строительства элитного комплекса “Тихвинский”, который возводился неподалеку. Там, в этом комплексе, все должно было быть как бы все — и подземный гараж, и рестораны, фитнесы-хуитнесы, бассейны и так, как бы между прочим, еще и квартиры, метров квадратных по сто семьдесят по тысячу пятьсот за квадрат»⁹; оценочность повествовательного плана: «Работница в тубейке решила, что ей надо вести себя, как обычно, — изображать свои повседневные заботы по бару. Она не раз

* Свидетельством визуальных репрезентаций авторского замысла может служить оформление третьего романа Пресняковых «Европа — Азия», реализующее модель интерактивной литературы (книги-игры). На форзаце расположено обращение к читателю, имитирующее рукописное письмо: «По книге разлит сценарий фильма. Собери его фрагменты в единый текст и выиграй... ...! ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ! Некоторые фрагменты, оформленные как сценарий фильма «Европа — Азия», никакого отношения к нему не имеют. Это уловка, придуманная авторами, чтобы усложнить задачу! Если вы надеялись, что эта книга — очередной киноман, который запускается после выхода фильма, чтобы заработать еще и на книге, — ХА!».

** Заметить/отметить в скобках (что-л.) *книжн.* — «сказать или написать что-л. не относящееся к теме обсуждения, но вообще важное», причем, по замечанию А. Д. Козеренко, формирует перформативное высказывание.

смотрела по телевизору документальные программы о преступлениях, где актеры изображали следователей и преступников. <...> Дурочка, она не знала, что все это инсценировки»¹⁰; особый синтаксис и открытость речевой коммуникации: «Валя не мог спать один. В смысле — не то что ему была нужна женщина. Нет. По большому счету ему было все равно, с кем спать, лишь бы не одному. Бывают такие люди. Вот. И Валя спал с телевизором. С невыключенным. Да еще и в бейсболке. Бейсболка Вали была на один размер меньше. Она сдавливала голову и оставляла следы на лбу, поэтому он ее и не снимал, чтобы никто не видел, что на его лбу следы от бейсболки. Иногда Валя мучился от головных болей, не, представьте себе, — днями не носить своего размера бейсболку, но как сам он говорил — она помогала ему ощущать, что он существует»¹¹.

Итоговым воплощением персонализации повествования становится послесловие, представляющее образ «непрофессионального» писателя, решившего создать роман: «А я так, решил написать эту книгу, причем что вот к нам все парень ходил один в участок, молодой писатель, все просил — расскажите, говорит, мне про ваши забавные случаи на работе, я хочу книгу написать, и потом мы с вами опубликуемся, я вам десять процентов от гонорара отчислю... такой, сказал, стиль сейчас модный, чтоб все за обычную жизнь сходило, с реальными историями, с живым языком... А я че, мне такая мысль в голову пришла, что я тогда сам, как умею, так и напишу, и не то что десять процентов, все деньги отмету»¹². Персонификация повествователя получает дальнейшую конкретизацию: благодаря упоминанию отказа от поступления на истфак можно говорить о том, что в роли «непрофессионального» романиста выступает сержант Сева (в эпизоде в бассейне Сева обсуждает с Валей свое намерение поступать на исторический факультет).

Традиционно для Пресняковых смысловые потенции подобной персонификации и индивидуализации повествователя остаются не востребованными и работают, скорее, как минус-приемы, наподобие ложной кульминации, воплощением которой становится монолог капитана в японском ресторане. На первый план выдвигает

ются формальные модели, особый характер структурирования которых и формирует авторские смыслы. В качестве данных моделей избираются модель героя-резонера и скриптора, активизирующиеся в отношении Севы. Первая из них актуализируется благодаря редуцированию сюжетной функции героя на протяжении всего повествования, подчеркивающему роль наблюдателя, которая в совокупности со стремлением Севы в послесловии создать некую «итоговую» концепцию жизни и создает относительно него эффект резонанса. Вторая фиксирована скорее имплицитно, посредством включения роли «непрофессионального» писателя.

Взаимодействие данных моделей формирует многофункциональную «авторскую маску»*, которая, с одной стороны, ориентирована на деконструкцию уже сложившихся моделей**, в том числе и в литературе последних лет, например: «...такой, сказал, стиль сейчас модный, чтоб все за обычную жизнь сходило, с реальными историями, с живым языком...»¹³; с другой, в сочетании со сценарной стратегией ориентирована на сближение нарратора и объективного автора. Дополнительным свидетельством подобного сближения становится упоминание в послесловии работы М. Фуко

* По классификации И. С. Скоропановой, она может быть определена как «псевдоавторско-персонажная маска», «использование которой предполагает разыгрывание автором-персонажем некой языковой персонажной роли (языковых персонажных ролей) посредством имитации определенного дискурса (определенных дискурсов) массовой культуры, сопровождаемое пародированием разыгрываемого» (*Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык : монография. Минск, 2000. С. 73*).

** По замечанию И. П. Ильина, ««автор» как действующее лицо постмодернистского романа выступает в специфической роли своеобразного «трикстера», высмеивающего условности классической, а гораздо чаще массовой литературы с ее шаблонами: он прежде всего издевается над ожиданиями читателя, над его «наивностью», над стереотипами его литературного и практически-жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек — рациональность бытия» (*Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энцикл. справ. М., 1999. С. 183*).

«Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы», при этом название работы («Надзор и наказание») и характер ее восприятия нарочито искажены: «И вот, чтобы все-таки это походило на нормальный роман, кой-какие книги я использовал, например Мишеля Фуко, “Надзор и наказание”... Но чисто, чтоб понимать, как абзацы формируются. Какими фразами»¹⁴, сам факт упоминания этого исследования Фуко является отсылкой к авторской самопрезентации. Все это в конечном итоге способствует внедрению «автора» в романное целое, происходит практически буквальная реализация декларации Пресняковых: «мы смотрим, как он теперь вывернется».

Подобная нарративная конструкция формирует особое пространство коммуникации зоны сознания героя и зоны авторского сознания. Собственно, именно этим может быть объяснена презентация романа как «слепка души Вали» при нарочитом отсутствии каких бы то ни было примет психологизма. Результатом данного взаимодействия становится активизация пограничности действия и рефлексии, что является еще одной формой отражения гамлетовского сюжета; при этом герой сводится к совокупности действий и подвергается внешней рефлексии.

В этом смысле можно говорить о динамике гамлетовского сюжета на протяжении всего проекта Пресняковых. Впервые он заявляет о себе в пьесе, где выступает одним из элементов широко представленного здесь «чужого» слова (именно поэтому вычленяется устойчивое пародийное звучание шекспировского текста). В сценарии к фильму К. Серебрянникова гамлетовский пласт сюжетно закрепляется, почти полностью изменяя изначальный пародийный стиливой рисунок. В романе же гамлетовский конфликт растворяется в повествовательном плане: в отличие от героя пьесы и киносценария, Валя утрачивает статус субъекта, осуществляющего гносеологический и аксиологический эксперимент с жизнью и сам превращается в объект созерцания. Дополнительным свидетельством этого становится изменение судьбы самого героя, а точнее, разыгрывание финальных событий пьесы, где Валя абсолютизирует саму идею смерти, подчеркивая отсутствие конкретной жертвы отравле-

ния: «В принципе, я точно не знал, отравятся они или нет... а раз так все получилось, я просто наблюдал, запоминал, чтобы потом изобразить... воспроизвести, потому что вам надо будет узнать, как все было...»¹⁵ Иными словами, в послесловии обнаруживает себя буквализация идеи пьесы, точно так же как эпизод в телецентре буквализирует идею изображения жизни в киносценарии: «Рыбин яд подействовал на Валю как раз во время следственного эксперимента. Странно... он оказался таким жизнеспособным, хотя так, на вид, ну, обычный парень... не совсем развит физически он был, впрочем, как и большинство сейчас парней... поэтому и в армии недобор, да...»¹⁶

Репрезентация гамлетовского сюжета через повествовательный план дает возможность авторам романа активизировать в нем нетрадиционный комплекс смыслов, отсылающих к содержательным основам с е р и й н о г о м ы ш л е н и я в интерпретации Дж. У. Дана. Умножение наблюдателей (в романе это резонер — скриптор — объективный автор) обеспечивает не только перформативное проживание «автором» собственного текста, но и подключает к этому процессу читателя. Х. Борхес, отчасти комментируя теорию Дж. У. Дана в своем эссе «Скрытая магия в “Дон Кихоте”», цитирует слова американского философа Дж. Ройса: «Вообразим себе, что какой-то участок земли в Англии идеально выровняли и картограф начертил на нем карту Англии. Его создание совершенно — нет такой детали на английской земле, даже самой мелкой, которая не отражена в карте, здесь повторено все. В этом случае подобная карта должна включать в себя карту карты, которая должна включать в себя карту карты карты, и так до бесконечности»¹⁷. Проецируя данный тезис на текст Пресняковых, можно обнаружить механизм реализации того «особого рода коммуникации с аудиторией», о которой говорит М. Н. Липовецкий относительно «новой драмы».

Таким образом, реализация авторской стратегии незавершенности через неоднократное возвращение к первотексту, во-первых, способствует его превращению в «тело текста», обеспечивает возможность совершения относительно него телесных практик, со-

ставляющих основу перформанса; во-вторых, формирует особый авторецептивный сюжет, содержание которого сводится к экспликации механизма перформативного проживания текста как автором, так и читателем.

¹ *Ступин С. С.* Феномен открытой формы в искусстве XX века : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2008. С. 3.

² *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия : лит. и театр. эксперименты «новой драмы». М., 2012. С. 27.

³ Там же.

⁴ Цит. по: *Дмитриев М., Позднякова Г.* Братья Пресняковы [Электронный ресурс]: «В Португалии мы чувствовали, что мир до сих пор не открыт» // The Конкурент. 2009. 1 июля. URL: <http://www.konkurent-krsk.ru/index.php?id=2192> (дата обращения: 20. 02. 2013).

⁵ *Наумова О. С.* Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI в. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009. С. 5.

⁶ См.: *Идлис Ю. Б.* Категория автора в тексте сценарной адаптации : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

⁷ *Пресняков В., Пресняков О.* Изображая жертву : роман. М., 2007. С. 90—91.

⁸ См.: *Козеренко А. Д.* Скобки в русских идиомах // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии : по материалам ежегод. междунар. конф. «Диалог 2009» (Бекасово, 27—31 мая 2009 г.). М., 2009. Вып. 8 (15). С. 192—196.

⁹ *Пресняков В., Пресняков О.* Изображая жертву. С. 5—6.

¹⁰ Там же. С. 19.

¹¹ Там же. С. 33—34.

¹² Там же. С. 253—254.

¹³ Там же. С. 254.

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Пресняков В., Пресняков О.* Изображая жертву [Электронный ресурс]. URL: http://www.modernlib.ru/books/presnyakov_vladimir/izobrazhayaya_zhertvu_pesal/ (дата обращения: 20.02.2013).

¹⁶ *Пресняков В., Пресняков О.* Изображая жертву. С. 253.

¹⁷ Цит. по: *Борхес Х.* Скрытая магия в «Дон Кихоте». URL: http://web-reading.ru/prose/_prose_classic/horhe-borhes-skritaya-magiya-v-don-kihote.html (дата обращения: 20. 02. 2013).

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Феномен незавершенности в искусстве и его философская подоплека

Наши размышления о завершённом и незавершённом в искусстве исходят из априорного и не вполне осознанного убеждения, что завершённое произведение — это хорошо, а незавершённое — это плохо, завершённое произведение — это норма, а незавершённое — аномалия. Мы полагаем, что произведение искусства может быть по определению только завершённым. Ведь искусство предполагает искусственность, т. е. высшую степень умения, и выражается эта искусственность в форме подачи материала, в способности облекать содержание в идеальную — з а в е р ш е н н у ю — форму. Так что незавершённое произведение искусства — это и не произведение искусства вообще, так же как недостроенное здание — ещё не здание, как бы хорошо его ни задумал архитектор и ни начал строить строитель. Произведение искусства должно быть с о в е р ш е н н ы м по форме, т. е. совершённым — завершённым и законченным.

Подобные представления считаются самоочевидными, т. е. само собой разумеющимися. Это означает, что нет нужды специально разумеать их, осмыслять, подвергать рефлексии, ведь они разумеют себя сами.

Но философия как раз и предназначена для того, чтобы подвергать сомнению-осмыслению самоочевидное.

Мишель Монтень, вслед за Аристотелем, сказал, что философия начинается с удивления, продолжает исследованием и заканчивается незнанием. Он имел в виду, что философ вначале удивляется тому, что всеми бездумно принимается на веру — как самоочевидное. Затем философ исследует, откуда эти самоочевидности возникли, реконструирует их первоначальный смысл, восстанавливает их вписанность в ту картину мира, которая существовала на момент их возникновения. А потом говорит всем прочим: некогда слово, смысл которого вы сегодня считаете самоочевидным, значило то-то; я не знаю, что вы вкладываете в него сегодня, но сопоставьте это с прежним смыслом и определите осознанно смысл сегодняшней! Задумайтесь о самоочевидном — живите осознанно! Не по шаблону и не по какому-нибудь смехотворному внучатому стандарту («третьего поколения»).

Вот пример такого философского подхода. Слово «демократия» ныне бездумно использует каждый, полагая при этом, что даже ребенку априори ясен смысл этого слова. Философ начинает с того, что удивляется этому слову и восстанавливает его изначальный смысл. В Древней Греции демократия предполагала существование рабов. В Новое время она предполагала классовую нетерпимость, насилие и казни. Задумайтесь, современники мои, о том, какой смысл вы вкладываете в слово «демократия». И начните жить осознанно, определяясь в понятиях! Решите сами, демократия у вас сейчас или нет. А я как философ, право, не знаю... Мое дело — задавать вопросы. Есть только вопросы философии. Ответов философии нет. Их каждый находит сам.

Приблизительно так же обстоит дело и с самоочевидным представлением о том, что произведение искусства должно быть завершенным. Эта самоочевидность должна быть подвергнута философскому исследованию. Надо выяснить, откуда такое представление возникло, с какими представлениями о мире и человеке было связано при возникновении. Это сейчас оно принимается бездумно, а некогда было вполне осознанным и даже теоретически фундированным. Просто со временем оно из сознания опустилось в неосознанное. Философ должен вернуть это представление в сознание

и ничего не навязывать. Пусть филологи и искусствоведы сами определяют, как сегодня понимать и оценивать завершенность и незавершенность в искусстве.

В различные эпохи характер искусства меняется: оно всегда понимает свои задачи и идеалы в соответствии с общим смыслом доминирующего в данную эпоху мировоззрения, сообразно господствующему представлению человека о мире и своем месте в нем.

В Средние века в обществе, которое ныне именуют традиционным, человек имел мало возможностей повлиять на мир. Охотнику, собирателю и земледельцу оставалось лишь приспособляться к этому миру, всячески элиминируя свою субъективность. Никакой отсебятины и фантазии! Это грозило голодной смертью. Мир — все, человек — ничто. Как ничтожный подчиненный раболепно пытается угадать малейшее желание всевластного начальника, в перманентном ужасе совершенно забывая о себе, так и человек Средневековья пытался постичь мир как он есть, постичь волю создавшего этот мир Всевластного Творца. Он стремился достичь такого знания, в котором не было бы ничего субъективного. Ничего привнесенного от себя, т. е. хотел увидеть мир таким, каким его создал Бог.

Теология учит, что Бог — существо совершенное. А совершенное существо по определению не может создать ничего несовершенного. Следовательно, когда Бог создал мир, он создал его совершенным. Он завершил творение мира и стал отдыхать (Библия недвусмысленно говорит об этом). О том, что творение мира Богом будет продолжаться, в Священном Писании ничего не сказано. Значит, мир был закончен Богом, создан совершенным и завершенным, и не только в целом, но и частностях. Совершенным и завершенным в этом мире было абсолютно все. Каждая вещь. Каждое существо.

Человек — это образ Божий. Стало быть, он тоже должен стремиться к совершенству и завершенности — во всем, что он делает. Он должен творить завершенные произведения. И сам он тоже — как произведение самого себя — должен стремиться к завершеннос-

ти и совершенству. Потому, желая похвалить человека, мы до сих пор говорим, что он окончательно сформировался. Получил высшую степень образования (т. е. обрел законченный образ, а до этого был безобразным).

Таковы «самоочевидные» представления, которые восходят к средневековому мировоззрению. Продолжим восстанавливать их. Бог создал мир совершенным, но после этого мир, к сожалению, утратил свое совершенство и завершенность. Главная причина тому — энтропия, т. е. универсальная и естественная тенденция к разрушению всего созданного. О существовании ее было хорошо известно и людям Средневековья, хотя они и не употребляли это современное физическое понятие, предпочитая нестрого рассуждать о бренности и тленности мира.

Итак, идеальные замыслы совершенного Бога воплощены в несовершенной саморазрушающейся материи. Попытки воссоздать идеальное — совершенное и завершенное — как раз и порождают искусство. Оно вызвано к жизни человеческим стремлением стать подмастерьем Создателя. Именно тоска по утраченному совершенству и заставляла художника прорываться сквозь несовершенный и незавершенный мир к чистоте и завершенности бытия.

Художник стремится к этой чистоте, но прекрасно понимает, что к представлению о совершенстве и завершенности нельзя прийти, наблюдая окружающий несовершенный мир. Поэтому всякого рода реализм-эмпиризм принципиально несовместим с завершенностью и гармонией: его задача — демонстрация наблюдаемых противоречий, диссонансов, дисгармоний. Он изображает мир раздраемым, дисгармоничным и несовершенным. Разрушение гармонии, завершенности и совершенства подается революционерами и критиками как геройский поступок, требующий мужества. Куда проще и безопаснее создать совершенное произведение о совершенном мире!

В этом плане показательна позиция идеолога контркультуры Т. В. Адорно, который полагал, что в революционном мышлении не может быть гармонии — этого признака трусливого буржуазного соглашательства. Революционер не может принимать прими-

ренческую гегелевскую диалектику, в которой противоречие тезиса и антитезиса снимаются в синтезе, когда происходит отрицание отрицания. Революционеру необходима диалектика одного отрицания: он должен иметь мужество видеть и слышать диссонанс, оставляя неразрешенным противоречие тезиса и антитезиса. По этой же причине революционер должен слушать джаз-музыку диссонанса, который не разрешается в примиренческую гармонию.

Однако трудно не заметить, что и такая позиция реализма, постоянно указывающего на несовершенство, на «недостроенность» повседневности, есть косвенное отстаивание представления об идеальном, совершенном и завершенном горнем мире. Наиболее критичный к реальности человек есть в то же время и предельный идеалист, верящий в возможность идеального, совершенного и завершенного. Он как бы доказывает правильность этого представления «от обратного», демонстрируя, что раздираемый противоречиями мир невыносим.

Таким образом, задача художника в традиционном обществе ясна: он должен стремиться к воссозданию совершенства, некогда созданного Богом, но впоследствии утраченного. Невозможно получить представление о таком совершенстве, наблюдая окружающий мир. Реально существующее — лишь бледная копия Божественно-идеального.

Для получения представления о Божественном совершенстве, об идеале необходимо откровение, озарение, вдохновение и т. п. Бог открывает художнику свои идеалы непосредственно, являя их в его душе. Художник не должен ничего «наблюдать и обобщать», а также не должен ничего доказывать логически — шаг за шагом. Откровение открывает ему Божественно совершенную идею разом, в гармонии всех частей, поскольку Бог желает, чтобы художник воплотил эти идеалы в максимально возможной полноте, создав совершенные и завершенные произведения и отобразив вечное — нетленное, непреходящее, незыблемое.

Уместно в этой связи привести известный пример Будды, поясняющий суть откровения. Он уподобляет откровение тому видению, которое ожидает путника, долго и с трудом поднимавшегося

в гору — и, наконец, поднявшегося на перевал. И здесь его взору вдруг разом открывается все горное озеро, и камни на его дне, и рыбы, плавающие в его водах, и цветы лотоса на поверхности. Он видит и совершенство в целом, и совершенство в частностях. Совершенство из совершенств.

В самом деле: законченность и завершенность нельзя увидеть «по шагам» или разглядывая детали по очереди. Постигание совершенства и завершенности какого-либо произведения может произойти только тогда, когда все оно в целом может быть охвачено одним взором, т. е. в откровении. Эмпирия и логика здесь художнику не помощники. Понятно, что выразить это совершенство совершенств можно только в совершенном и завершенном произведении. Но Божественное совершенство безгранично и неисчерпаемо. Один человек никогда не сможет вместить его. Потому все человечество вечно будет писать одно произведение — Веды (т. е. Знания). Отдельные произведения все войдут в него без указания авторства. Имя человека, в сравнении с вечностью, так же легковесно и несущественно, как для него самого — имя бабочки-однодневки. Ни одной из них человек не дал имени...

Представления о сути искусства, однако, резко изменяются в индустриально-рыночную эпоху, вместе с изменением представления человека Нового времени о мире и о себе в мире. Рынок требует удешевления производства продукта — для обеспечения конкурентоспособности и ликвидности. Лучшим способом такого удешевления оказывается разделение труда. Отныне каждый делает — все быстрее и все лучше — только одну операцию. И никто не делает вещь в целом. С развитием разделения труда умение человека сделать целостную и завершенную вещь в одиночку, от начала и до конца начинает обесцениваться — как ремесленничество, как кустарщина, как отсталость, как признак вчерашнего дня. Так, работник современной строительной индустрии свысока смотрит на сельского ремесленника, который может в одиночку возвести дом от фундамента до форточки. Этот ремесленник кажется ему допотопной фигурой именно потому, что способен создать в одиночку

нечто законченное и завершенное. Но совместимо ли искусство с разделением труда? С конвейером? С набитостью руки?

В индустриальную эпоху мнение человека о себе, о значимости собственной индивидуальности резко изменилось. Он перестал стыдиться своей субъективности. Европейский город с его городской, т. е. буржуазной, культурой приучил человека смотреть на себя как на создателя и предпринимателя. Сотворенный Богом идеальный мир из храма природы превратился в месторождение сырья для переработки. О нем даже нельзя сказать, что это незавершенное и несовершенное произведение Бога. Сотворенная Богом природа — это вообще еще не произведение, а только сырье для произведения человеческого, лишь материал для субъективного самовыражения человека. Так что в подмастерье превращается Бог, готовящий полуфабрикаты для самовыражения мастера-человека. Вечное, ранее почитавшееся, превратилось в старое и «морально устаревшее». Идеология прогресса поместила идеал в будущее, а не в прошлое.

Россия занимает одну седьмую часть земной суши, и лишь очень мизерная часть этой части занимает индустриальная цивилизация (не говоря уже о постиндустриальной). Большая часть российской территории — дикая природа и сельскохозяйственные угодья, на которые человек оказывает минимальное воздействие. Потому среди населения России, обитающей на этой территории, распространено мировоззрение традиционного общества: мир переживается как некая незыблемая реальность, к которой вынужден приспособливаться человек. В Европе же и в индустриальных районах России мир воспринимается как бывшая природа, как о ч е л о в е ч е н н а я п р и р о д а, которая уже давно прошла через голову и руки человека, а стало быть, сформирована им. Население индустриальных и постиндустриальных центров России придерживается того же взгляда на мир.

Нам нет смысла спорить здесь, какой взгляд на мир более правилен.

Человек, который живет в сибирской тайге или занимается земледелием в формах, которые были приняты в доиндустриальную эпоху, не может считать себя хотя бы мало-мальски причастным к сотворению мира. Он не творил тайгу. Он не может повлиять на всхожесть семян, на дожди и солнце, чтобы обеспечить оптимальные условия для вызревания и сбора урожая. Он может только приспосабливаться к миру, внимательно всматриваться в него, подмечать приметы и т. п. Но человек, который живет в условиях европейской цивилизации, не видит вокруг себя природы в чистом виде. Все растения вокруг него — культурные, т. е. выведенные и посаженные им: они прошли через руки человека. Реки спрямлены, леса превращены в лесопарки, ландшафты сформированы. Во все вложен человеческий труд. Естественно, что европейский человек уже на протяжении нескольких веков не говорит о природе самой по себе. Посмотреть на такую экзотику он едет в джунгли или в тайгу. И это доставляет ему немалое удовольствие.

Итак, в Европе начиная с Нового времени человек выступил как творческий деятель, который призван, подражая Богу, творить мир дальше. Но он уже не стремится всего лишь воспроизвести Божественный идеал, рабски унижая себя и объявляя себя ничтожным человечишкой. Он начинает чувствовать себя творцом нового мира. Впрочем, и творцом старого мира — тоже. Ведь в Европе на протяжении многих веков человек уже живет в «сделанном» мире, в окружении вещей, сотворенных не природой, а людьми. Даже ландшафт — и тот не раз прошел через человеческие руки: земля удобрена и просеяна, растения выведены и посажены новые, культурные. Породы животных — отнюдь не те, что были созданы Богом, а выведенные искусственно, человеком. И люди тоже сформированы людьми, создавшими — в противовес натуре — культуру и распространившими ее посредством образования.

Да, человек в индустриальном обществе стал думать о себе как деятеле и предпринимателе с гордостью, а потому перестал стыдиться своей субъективности. Изобретатель нового, носитель

прогресса, новатор — все эти слова из ругательных в Средние века превратились в похвальные в Новое время.

Человек-творец перестал стесняться своего вклада в мир, наоборот, стал гордиться своими проектами. Однако скоро стало понятно, что все творцами быть не могут: промышленность — дело коллективное. Здесь невозможно быть абсолютно уникальным. Неизбежная стандартизация устанавливает границы проявления индивидуальности.

Но художник уже с Нового времени как раз и демонстрирует нежелание знать такие границы, и с каждым веком все больше и больше. Его искусство — это, как и в Средние века, воплощение мечты. Но если в Средние века художник стремился воплотить в своем произведении исходное Божественное совершенство мира, нивелируя свою индивидуальность, то сейчас его мечтой становится освобождение от стандартизации. Эту-то мечту и воплощают художники индустриальных и постиндустриальных времен.

Художник стремится предстать уникальным, сверхсубъективным, презиравшим всякую объективность и необходимость «отражать мир, как он есть». Он избегает вековых тем и не желает творить нетленное: он хочет показаться небывалым, суперпеременчивым, постоянно креативным. Он смакует свою непохожесть на всех, всех, всех, даже непохожесть на себя вчерашнего. Он перестает изображать мир как есть, сам по себе и начинает изображать свой собственный мир, как он его видит. Если ранее искусство, меценатами которого были царствующие особы, обращалось к вековечному и тем легитимировало существующее мироустройство, его незыблемость, в эпоху рынка возобладали переменчивость моды: человека надо побудить покупать новые вещи, хотя старые вовсе не износились. Поэтому художник, который начинает работать на рынок, для привлечения интереса покупателя к своему творчеству стал изображать и себя самого причудливо меняющимся, неоднозначным, самопротиворечивым, **н е з а в е р ш е н н ы м**, как бы следуя рекламному слогану «Три в одном».

Поначалу такой беспринципной разноликости Протея художники еще стеснялись, а потому предполагалось, что сам художник

не меняется, но меняются только его персонажи и «лирические герои». Но с каждым новым десятилетием «текущий художник» становился все более модной фигурой. Сегодня дань этой моде в той или иной мере отдают представители едва ли не всех направлений в искусстве.

Крайним проявлением такой «супертекучести», «сверхизменчивости» художника стал сюрреализм.

Как явствует из первого «Манифеста» А. Бретона (1924), сюрреализм представляет собой чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно, или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли, а потому им практикуется диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений.

Говоря проще, художник-сюрреалист творит бессознательно, отнюдь не следя за целостностью и совершенством формы своего произведения, за его завершенностью. Он, «пишущий автоматически», подобен пациенту Фрейда, который лежит на кушетке и презентует врачу сумбурно-хаотическое течение своих мыслей / воспоминаний / переживаний / чувств, абсолютно не контролируя их разумом и не заботясь о том, выглядит ли он цельной личностью. Главной заповедью психоанализа для пациента была следующая: он должен говорить те слова, которые первыми ему приходят в голову, и в том порядке, в котором они приходят к нему в голову — из сферы бессознательного, «из глубин», не подвергая себя самоцензуре. Поэтому разум оказывается под запретом — как во время психоаналитической процедуры, так и в акте искусства.

Разум как раз и должен бы был отслеживать, соотносится ли презентуемое мной в виде «бурного потока» с той устойчивой картиной окрестного мира, которая сложилась у меня ранее, а также с тем представлением о себе самом как цельной и законченной («сфорировавшейся») личности, над созданием которой я работал всю свою жизнь. Поэтому, в отличие от контролируемого обычным человеком созидания устойчивого имиджа в проклятом рыноч-

ном мире, художник и должен прибегать к «автоматическому письму». Он потому и художник, что может позволить себе абсолютную свободу, уводящую его по ту сторону добра и зла, ставящую вне «пошлых и заурядных» правовых и нравственных представлений.

При «автоматическом письме» систематизирующий разум выключен, а потому художник не может отслеживать, насколько законченно, совершенно по форме, гармонично выстроено его произведение. Если сравнивать искусство классическое с изображением идеальной фигуры — круга, то искусство современное в лучшем случае изображает этот круг пунктиром или штрихпунктиром, а в худшем — вовсе не изображает ни круга, ни каких-либо контуров. Оно изображает либо импрессионистский, либо, по крайней мере, пуантилистский их распад, а то и вовсе некое «броуновское движение». К этому близок ныне видеоклип, который кто-то из молодых отечественных кинорежиссеров точно определил как «пленос образов».

Завершенность личности, оформленность ее, незыблемость ее взглядов и принципов — все это по нынешним понятиям есть скорее негативные характеристики. Во всяком случае, принято считать, что они характеризуют человека нетворческого, нединамичного, закосневшего, консервативного (в обыденном понимании), т. е. рутинера. Художник, по нынешним представлениям, обязан избегать подобного имиджа.

Похоже, даже способность удерживать в голове одну мысль на протяжении сколько-нибудь долгого времени сегодня рассматривается как признак отсталости. Чтение книг, в отличие от чтения кратких интернет-текстов, свидетельствует о том, что перед нами человек вчерашнего дня. Но человек современный читает вовсе не меньше книгочех прошлого. Напротив, он проводит в Интернете и в социальных сетях чуть ли не все свое свободное время, постоянно читая. Однако интересно ему только тогда, когда он читает разное о разном, резко меняя темы, как будто переключая телеканалы с помощью пульта. Его клиповое сознание ценит секундную цельность (например, гармоничность фо-

тоснимка), которая в следующий миг сменится другой секундной цельностью и завершенностью, никак не связанной с предыдущей.

Цельное, завершенное и законченное произведение есть система, в которой все связано со всем существенной связью, в которой одно органично вытекает из другого. Идеал такой «системности» когда-то выразил Жорж Кювье, который воссоздал скелет диплодока по одной сохранившейся кости. Системный принцип прост: к плоскому и широкому зубу травоядного «полагается» длинный кишечник для долгого переваривания растительной пищи и, следовательно, огромный живот, из которого органично следует большая нога для опоры. А по одному острому зубу хищника, который предназначен для поедания животной пищи, мы можем представить строение его поджарого тела, не обладающего длинным кишечником, и соответствующие этому телу ноги.

Если бы художник стремился повторить такую системную целостность и законченность, то в идеальном произведении, например литературном, можно было бы по одному герою воссоздать всех остальных. Но нам неизвестны столь законченные и системные произведения.

Что же касается современности, то сегодня детерминистическое мышление в обществе на глазах деградирует (сохраняясь только в научном мире). Один из идеологов философии постмодернизма П. Слотердаик говорил, что современные журналисты не знают никаких иных союзов, кроме союза «и». Этим союзом они соединяют все свои материалы. Выражения «потому что», «вследствие того, что», «таким образом», «исходя из этого» и все прочие, описывающие причинно-следственные связи, напроць ими забыты, или, если говорить о молодом поколении, воспитанном телевизором, не были известны никогда.

Нетрудно понять, что без представлений о причинно-следственной связи, отражаемой в логике, завершенного произведения создать невозможно. Человек, чуждый детерминистических представлений, просто не поймет, о чем идет речь. Его клиповое сознание устроено по принципу калейдоскопа, где одна картина разом и

без всякой связи сменяет предшествующую, и смена эта должна происходить быстро, без задержек — именно так, как демонстрируются на телеэкранах новости, а следовательно, изображается мир.

Но можем ли мы утверждать, что такая индетерминистическая супертекучесть человека, манифестирующаяся в современном искусстве сплошной незавершенности, есть порождение исключительно современности?

Нечто абсолютно новое? И, стало быть, еще не осмысленное философски?

Что нет, следовательно, никакой философии, говорящей о принципиальной невозможности завершенного произведения?

Нет!

Поскольку представление об абсолютной незавершенности чего бы то ни было в человеческой жизни исторически предшествует представлению о завершенности как красоте и идеале!

В философии Древней Индии существует настоящий культ Ничто — в отличие от культа Бытия в философии европейской. Существование в виде одной из преходящих форм жизни — это страдание. Лишь освобождение из череды вечных перерождений и впадение в нирвану — это счастье. Таким образом, человек — это принципиально незавершенный проект. Он длится бесконечно, и завершить его просто невозможно. Человек обречен на перерождения, и даже его продолжение существования в следующем перерождении в качестве человека проблематично. Надо ли говорить, что произведения этого человека незавершенны и незаконченны? Именно потому в Древней Индии никому и в голову не приходило указывать авторов Вед. Это — нечто в виде бесконечного лит-монтажа, где каждый участник исчезает, произнеся свои несколько слов. Но кто будет гарантом того, что Веды когда-нибудь завершатся, причем образуют в конце концов единое и законченное целое?

Смысловой противоположностью такого учения стала философия Гегеля, которая исходила не из Ничто, а из Бытия. Мировой Разум вначале осознает свое Бытие, а затем детализирует его в по-

нениях. В результате возникает философия, выражающая суть мира. Далее она воплощается в творениях разума.

Философская система, связывающая идеи, представляет собою «круг кругов»: каждая из идей считается завершенной, образуя законченную, совершенную фигуру, а все эти фигуры составляют вместе одну большую, грандиозную систему, которая тоже завершена и совершенна.

Но индийская философия явилась в Европу после Гегеля стараниями А. Шопенгауэра, в кабинете которого стояла позолоченная статуэтка Будды, и явилась как альтернатива философии Гегеля. А натолкнул А. Шопенгауэра на мысли о текучести, незавершенности в мире и в искусстве И. В. Гете, с которым философ обедал в салоне своей матери. Тот самый Гете, который считал, что стремление остановить прекрасное мгновение — как завершенное и совершенное — есть верный способ оказаться во власти дьявола.

Природа в изображении И. В. Гете есть постоянная незавершенность, вечное движение и вечная изменчивость. Он первый учитель в Европе принципиальной незавершенности человека и создаваемых им произведений искусства. (Если, конечно, не считать уникального Гераклита, написавшего задолго до Бретона свой сюрреалистический тезис: «Нельзя войти дважды в одну и ту же реку и нельзя застать дважды нечто смертное в том же состоянии, ибо по причине стремительности и скорости изменений все распадается и собирается, приходит и уходит»¹).

А окончательное закрепление этого принципа в современной философии осуществил Ф. Ницше: он объявил супертекучесть актера (и вообще художника) главной чертой, определяющей сущность искусства:

Проблема актера беспокоила меня дольше всего; я был (а временами бываю еще и теперь) в неведении относительно того, не здесь ли таится пункт, откуда только и можно подступиться к опасному понятию «художник», — понятию, которое брали до сих пор с непростительным благодушием. Фальшивость с чистой совестью; возделующее пристрастие к притворству, вырывающееся наружу как

власть, сдвигающее в сторону так называемый «характер», затопляющее его, временами погашающее; внутреннее стремление войти в роль и маску, в видимость; избыток всякого рода приспособляемостей, которые не могут уже довольствоваться исполнением ближайшей непосредственной обязанности: все это есть, быть может, не только актер сам по себе?.. Подобный инстинкт легче всего вырабатывается в семьях низших сословий, которые вынуждены были влачить свою жизнь под переменчивым гнетом и принуждением, в глубокой зависимости, которым приходилось ловко по одежке протягивать ножки, все наново приспособляться к новым обстоятельствам, всякий раз притворяться и прикидываться по-новому — постепенно держать нос по всякому ветру и самим становиться почти что носом — мастером того органически усвоенного и заядлого искусства вечной игры в прятки, которую у животных называют *timicry*: так, от поколения к поколению накапливается это состояние, пока наконец не становится барским, неразумным, необузданным, пока не приучается к тому, чтобы, будучи инстинктом, командовать другими инстинктами, и не порождает актера, «художника» (поначалу скомороха, вралю, фигляра, дурня, клоуна, также и классического лакея, Жиль Блаза: ибо в таких типах дана предыстория художника и довольно часто даже «гения»)...²

Изменчивость художника, его «несобранность» и неумение концентрироваться надолго на одном и том же (как у ребенка!) есть симптом времени. Ныне время не романа, а афоризма. Но Веды, с которых начиналась мировая культура, были трактатом, написанным афоризмами. Налицо вечное возвращение.

Так что, глядя на переменчивость и калейдоскопичность, на спонтанность и бессвязность, на динамизм и инновации без берегов, нельзя не вспомнить вековечное — надпись на кольце Соломона: «И это пройдет».

¹ Цит. по: Антисери Д., Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней : Античность и Средневековье. СПб., 2001. С. 29.

² Ницше Ф. Вечная наука // Ницше Ф. Соч. : в 2 т. Т. 1. С. 687—688.

Торжество постскриптума, или Метаморфозы литературной репутации *post mortem*

Нет, весь я не умру...

А. С. Пушкин

Умру, наверно, а воскресну ли?

З. Гиппиус. Жить

Завершенность противопоставлена жизни. Жизнь по определению процессуальна. «Я бессмертен, пока я не умер», — сформулировал А. Тарковский. Вместе с тем, как замечено другим лириком, Г. Ивановым, выражение «человек смертен» избыточно, ибо тавтологично. Смысл земного существования обуславливается именно его конечностью. *Homo sapiens*, в отличие от прочих живых особей, знает, что он — *Nomo mortalis*, и, как ни парадоксально, именно смерть, будучи пределом земным срокам, открывает перспективу оказаться «в преддверии вечности» (А. Н. Радищев).

Вот почему В. В. Розанов был убежден, что «настоящей серьезности человек достигает, когда умирает»¹. Вот почему в стихах А. Ахматовой есть прозорливая констатация: «Когда человек умирает, / Изменяются его портреты». Итожа представления о судьбе и личности, смерть их редуцирует, редактирует, обновляет, обогащает. В свете этого, по дерзостному определению О. Мандельштама, «высшего акта творчества» многое в земных днях творца, равно как и в его творениях, воспринимается не совсем так или совсем не так, как воспринималось при его жизни.

По сути, в самой судьбе художника можно видеть главное его творение, составляющими которого — не единственными, понятно, но одновременно исходными и определяющими — будут его соз-

дания. Не случайно же на переплете томов литературных классиков значатся лишь их имена и фамилии. И смерть, придавая жизни служителя муз биографическую завершенность, нередко итожит лишь физическое, телесное бытование, тогда как в его судьбе, его присутствии в культуре *post mortem* нередко происходят весьма радикальные метаморфозы. Не потому ли посмертная аттестация художника может предстать эксцентричной по отношению к его прижизненной репутации.

Впрочем, сформулируем: исчезновение большинства литературных тружеников из мира земного оборачивается бесповоротным вычеркиванием одного большинства из мира литературного. С другой стороны, очевидны примеры того, что последующая характеристика писателя в истории литературы следует представлениям о нем, доступным его современникам. У многих классиков отечественной словесности вполне законченные судьбы. Причем подобное восприятие не связано с продолжительностью их пребывания среди живущих. Это могут быть и относительные долгожители, такие как Л. Толстой, А. Фет, И. Бунин, А. Ахматова, Б. Пастернак, П. Бажов, а могут быть и авторы, чьи земные сроки, какие бы обстоятельства их ни оборвали, выглядят несправедливо краткими: А. Пушкин, А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Рыжий.

Каждый из только что упомянутых авторов (особенно из второй половины этой условно ограниченной дюжины) мог жить дольше и написать больше, но прослеживаемое в творчестве каждого органичного художника «чувство пути» во всех поименованных случаях обнаруживает в себе акцент завершенности этого творческого странствия. Здесь имеет место, хотя и возникает оно, само собой, задним числом, ощущение реализованности «поэтической личности» (термин Ю. В. Казарина), или, иначе говоря, осуществления художника как «метафизической константы» (определение Н. А. Бердяева).

Есть в отечественной словесности (речь идет только о ней) и истории того, как служитель муз «переживает» свое творческое

«я». Показателен в этом плане случай Н. Тихонова (1896—1979). Автор «Орды» и «Браги», которому Б. Пастернак в 1924 г. не без воодушевления писал: «Вы поэт моего мира и понимания»², — в последующие десятилетия по мере возрастания личного общественного статуса все более и более превращался в профессионального советского стихотворца, чья строчечная продукция оказывалась в разноречии с пассионарностью «Баллады о гвоздях» или «Перекопа». Примеры исчерпанности творческого потенциала при продолжении «типографического» участия в литературном процессе, к сожалению, явили такие ярко начинавшие авторы, как К. Федин (1892—1977), А. Фадеев (1901—1956), И. Сельвинский (1899—1968). Полвека назад трудно было представить, что в начале XXI в. явным литературным анахронизмом будут восприниматься текущие публикации А. Вознесенского и Е. Евтушенко.

Напротив, творческие судьбы таких поэтов, как С. Клычков (1899—1937), Б. Поплавский (1903—1935), П. Васильев (1910—1937), Б. Корнилов (1907—1938), М. Кульчицкий (1919—1943), побуждают вспомнить фразу В. Набокова о том, что «горечь прерванной жизни ничто перед горечью прерванной работы»³. За время своего недолгого участия в литературной практике они заявили о себе как самобытные и перспективные авторы, ввиду насильственной смерти не успевшие в полной мере оправдать связывавшиеся с их талантами надежды. Эти оборванные на полуслове творческие судьбы невозможно назвать завершенными.

Напомню сожалеющие слова Б. Пастернака, который, говоря в 1956 г. о П. Васильеве, что он «безмерно много обещал», констатировал: «У него было то яркое, стремительное и счастливое воображение, без которого не бывает большой поэзии и примеры которого в такой мере я уже больше не встречал ни у кого за все истекшие после его смерти годы»⁴.

Еще один вариант того, как творческая биография может не совпадать с биологической, связан с художниками, одержавшими решающие для их литературной судьбы победы уже посмертно, когда представления об этих прозаиках и поэтах абсолютного боль-

шинства их современников было несоизмеримо скромнее в сравнении с тем, как этих мастеров представляют ныне.

В день похорон М. Булгакова его пьесу «Дни Турбиных» играли на мхатовской сцене в 900-й раз. Однако вот позднее признание кинодраматурга Е. Габриловича, который в 1930-е гг. был его соседом в Нащокинском переулке: «...я жил с ним рядом, за стенкой, считал его неудачником, человеком неполучившимся... и даже внушал ему, как надо писать»⁵. А помните, как В. Маяковский в «сценах из будущего» пьесы «Клоп», где персонажи в 1977 г. листают «словарь давно забытых слов», итожит ряд лексем «бюрократизм, богоискательство, бублики, богема» фамилией Булгакова! Ныне она фигурирует на вершине наиболее демократичного, читательского по происхождению, рейтинга русских литературных классиков минувшего столетия. За эту позицию с ним, условно выражаясь, мог бы соперничать разве что другой литературный неудачник советской литературы — Андрей Платонов. Выходя за рамки своей жизни, автор произведений, обнародованных посмертно, воскресает, чтобы продолжить творческую судьбу, обретая тем самым недоступное его более знаменитым прежде коллегам по литературному цеху долгожитие.

Очевидно незавершенными при жизни самих пишущих выглядят ныне творческие биографии И. Анненского, М. Пришвина, В. Шаламова, В. Гроссмана. Явно выросли *post mortem* «литературные акции» таких авторов, как Д. Хармс, К. Вагинов, Л. Добычин, Д. Андреев, К. Некрасова, Ю. Домбровский, С. Довлатов, Б. Слуцкий. А о таких мастерах, как С. Кржижановский, Г. Оболдуев, С. Петров, их современник вообще не подозревал, поскольку они прижизненных публикаций, за единичными исключениями, и не имели.

Все эти недоказуемые выкладки исходят из тезиса, сформулированного П.-П. Пазолини в его «Еретическом эмпиризме»: «Пока я не умру, никто не может быть уверен в том, что он действительно меня знает, то есть, что он может придать смысл тому, что я делал»⁶. *Homo scribens* живет словом и в слове. Телесное существо-

вание позволяет словом — жить. Но гарантии на продолжение жизни и после завершения земных дней человеку пишущему способны дать только строки его произведений. Так что прав Б. Слуцкий: «Неоконченные споры / не окончатся со мной».

¹ Розанов В. Уединенное. М., 1990. С. 142.

² Пастернак Б. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 5. М., 1992. С. 141.

³ Набоков В. Второе добавление к «Дару» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sunhome.ru/books/b.vtoroe-dobavlenie-k-daru/9>.

⁴ Цит. по: Воспоминания о Павле Васильеве. Алма-Ата, 1989. С. 5.

⁵ Габрилович Е. Четыре четверти. М., 19. С. 113.

⁶ <http://www.oneframe.ru/Биографии/2010-12-15-12-09-37.html>

ОБ АВТОРАХ

Барышникова Татьяна Евгеньевна. Выпускница Латвийского университета (Латвия, Рига). Доктор филологии (Dr. philol.), доцент отделения русистики и славистики факультета гуманитарных наук Латвийского университета. Сфера научных интересов — русская литература конца XIX — начала XX в., творчество Марины Цветаевой, рецепция русской культуры в Латвии. E-mail: malova_71@mail.ru. Автор подраздела 4.3.

Бреева Татьяна Николаевна. Выпускница Казанского государственного педагогического университета. Доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы и методики преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета. Сфера научных интересов — национальный миф в литературе, русская литература рубежа XX—XXI вв. E-mail: tbreeva@mail.ru. Автор подраздела 4.7.

Быков Леонид Петрович. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы XX и XXI вв. УрФУ. Сфера научных интересов — русская поэзия и критика. E-mail: ruslitxx@yandex.ru. Автор послесловия.

Васильев Игорь Евгеньевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. УрФУ. Сфера научных интересов — авангард, русская поэзия XX в. E-mail: bazilio@k66.ru. Автор подраздела 1.2.

Говорухина Юлия Анатольевна. Выпускница государственного педагогического университета (Комсомольск-на-Амуре). Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Сибирского федерального университета. Сфера научных интересов — литературная критика XX в.: формы бытования, генезис и эволюция интерпретационных установок, коммуникативные стратегии. E-mail: yuliya_govoruhina@list.ru. Автор подраздела 1.6.

Гордович Кира Дмитриевна. Выпускница Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. Доктор филологических наук, профессор Северо-Западного института печати. Сфера научных интересов — русская литература конца XIX — начала XX в., проблемы поэтики. E-mail: grdkda@mail.ru. Автор подраздела 3.5.

Догнал Йосеф (Dohnal Josef). Выпускник Университета им. Я. Э. Пуркине (г. Брно). Кандидат филологических наук, доктор философии, доцент Института славистики философского факультета Университета им. Масарика (г. Брно, Чешская Республика). Сфера научных интересов — русская литература XIX в., литература и философия, литература и социология, литература и аксиология. E-mail: josef-dohnal@volny.cz. Автор подраздела 1.3.

Житкова Людмила Николаевна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы УрФУ. Сфера научных интересов — религиозно-философская проблематика русской классической литературы и русской критики. Автор подраздела 3.3.

Завгородняя Наталья Ивановна. Выпускница Барнаульского государственного педагогического университета. Доцент кафедры литературы Алтайской педагогической академии. Сфера научных интересов — поэтика литературы русской эмиграции, история русской литературы XX в. E-mail: svoboda_8@mail.ru. Автор подраздела 2.2.

Исакова Екатерина Павловна. Магистрант Южно-Уральского государственного университета. Сфера научных интересов — сетевая литература. E-mail: lekaterina.isakova@gmail.com. Автор подраздела 2.6.

Кубасов Александр Васильевич. Выпускник Свердловского педагогического института. Доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета. Сфера научных интересов — поэтика рассказа. E-mail: kubas2002@mail.ru. Автор подраздела 3.1.

Медведев Александр Александрович. Выпускник Тюменского государственного университета. Доцент кафедры русской литературы Тюменского государственного университета. Сфера научных интересов — русская литература XIX—XX вв. в контексте христианской традиции. E-mail: amedv1@yandex.ru. Автор подраздела 2.5.

Меньщикова Анна Манасовна. Магистрант Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — творчество и мифотворчество А. Ахматовой. E-mail: menanman@ Rambler.ru. Автор подраздела 4.4.

Миронов Алексей Владимирович. Выпускник Нижнетагильского государственного педагогического института. Кандидат филологических

наук, доцент, декан факультета сценических искусств Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии. Сфера научных интересов — поэтика Владимира Нарбута, русская поэзия XX в., детская литература. E-mail: aleksej.mironov@pochta.ru. Автор подраздела 4.5.

Михайлова Ольга Алексеевна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры риторики и стилистики русского языка УрФУ. Сфера научных интересов — семантика, лингвокультурология. E-mail: oamih@yandex.ru. Автор подразделов 1.1, 3.1.

Мухин Михаил Юрьевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры современного русского языка УрФУ. Сфера научных интересов — лингвистика текста, прикладная лингвистика, лексикография, корпусная лингвистика. E-mail: mfly@sky.ru. Автор подраздела 3.2.

Перцев Александр Владимирович. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор философских наук, профессор, директор департамента «Философский факультет» УрФУ. Сфера научных интересов — история философии, история мировой культуры. E-mail: apertzev@mail.ru. Автор послесловия.

Подчиненов Алексей Васильевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доцент кафедры русской литературы УрФУ, директор Издательства Уральского университета. Сфера научных интересов — поэтика и метафизика русской литературы XIX в. E-mail: Alex.Podchinenov@usu.ru. Автор предисловия и подраздела 3.6.

Пономарева Елена Владимировна. Выпускница Челябинского государственного педагогического института. Доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета. Сфера научных интересов — жанровые стратегии в литературе XX — XXI вв., проблемы художественного синтеза. E-mail: ronopmareva_elen@mail.ru. Автор подраздела 2.6.

Пращерук Наталья Викторовна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы УрФУ. Сфера научных интересов — творчество Бунина, классический текст в современной культуре, религиозно-философская проблематика литературы. E-mail: Pnv1108@gmail.com. Автор подраздела 3.3.

Раковская Нина Михайловна. Выпускница Одесского государственного университета им. И. И. Мечникова. Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой мировой литературы Одесского национального университета им. И. И. Мечникова. Сфера научных интересов — теория и история литературной критики XIX—XX вв., религиозно-философское сознание и проблемы понимания и письма в русской критике, философско-эстетический дискурс творчества Ап. Григорьева, Н. Страхова, К. Леонтьева, В. Розанова. Автор подраздела 4.2.

Рогачева Наталья Александровна. Выпускница Тюменского государственного университета. Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Тюменского государственного университета. Сфера научных интересов — поэтика русской лирики. E-mail: tnppnar@mail.ru. Автор подраздела 3.7.

Садриева Анастасия Николаевна. Выпускница Нижнетагильского государственного педагогического института. Кандидат культурологии, заведующая кафедрой технологий художественного образования Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии. Сфера научных интересов — поэтика жанра романа воспитания, институциональное воздействие произведений литературы, детская литература. E-mail: ans291777@mail.ru. Автор подраздела 2.4.

Семьян Татьяна Федоровна. Выпускница Казахского государственного университета (Алма-Ата). Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета. Сфера научных интересов — визуальные особенности прозаического текста. E-mail: tatyana_semyan@mail.ru. Автор подраздела 4.1.

Сидорова Ольга Григорьевна. Выпускница Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой германской филологии УрФУ. Сфера научных интересов — современный британский роман, теория перевода, история художественного перевода в России. E-mail: ogs531@mail.ru. Автор подраздела 2.3.

Снигирев Алексей Васильевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского, иностранных языков и культуры речи Уральской государственной юридической академии. Сфера научных

интересов — лингвистический анализ художественного текста, интертекстуальность. E-mail: alex_sengir@gambler.ru. Автор подраздела 4.6.

Снигирева Татьяна Александровна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. УрФУ. Сфера научных интересов — история русской литературы XX в. E-mail: tas0905@gambler.ru. Автор предисловия и подразделов 3.6, 3.8.

Турышева Ольга Наумовна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы УрФУ. Сфера научных интересов — теория литературы, литературная саморефлексия. E-mail: oltur3@yandex.ru. Автор подраздела 1.4.

Фокина Светлана Александровна. Выпускница Одесского национального университета им. И. И. Мечникова. Кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы Одесского национального университета им. И. И. Мечникова. Сфера научных интересов — лирика Серебряного века, авторский мир М. Цветаевой, русский ранний авангард, эстетические стратегии постмодерна, литературный процесс в русской и зарубежной культуре XX—XXI вв. E-mail: svetlana_fokina@ukr.net. Автор подраздела 3.4.

Худенко Елена Анатольевна. Выпускница Барнаульского государственного педагогического университета. Доктор филологических наук, заведующая кафедрой литературы Алтайской государственной педагогической академии. Сфера научных интересов — житнетворческие стратегии русской литературы, игровая поэтика, проблемы творческой биографии. E-mail: helenahudenko@mail.ru. Автор подраздела 2.1.

Черкезова Ольга Владимировна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Докторант кафедры русской литературы Уральского федерального университета. Сфера научных интересов — теория прозы, творчество И. С. Тургенева, проблема визуальной интерпретации русской классики. E-mail: jefody@mail.ru. Автор подраздела 1.5.

SUMMARY

The monograph «The phenomenon of the incomplete» analyses the issue of the phenomenon of the incomplete. The work's structure was influenced by no less than two factors, i. e., the laws of the phenomenon in question and the authors' personal perception of the scope of issues in the theory and history of literature that are initiated or even provoked by the proposed theme.

The first section of the book outlines and clarifies the lexical and semantic field of the research and proposes philological and philosophical theorising of the phenomenon of 'the incomplete'; it proves that 'the incomplete' may not only be a subject, but also an instrument of research. New potentials of the phenomenon are considered, yet from very different aspects, i. e., viewed in terms of narrative specifics and in terms of receptive possibilities.

The literary material selected and construed by the authors of the monograph in the second section shows the multi-functionality of «the incomplete» in the literary process. On the one hand, the incompleteness might be a result of various circumstances and vicissitudes of the author's life and the destiny of his/her oeuvre. On the other hand, the «incompleteness» may signify the creative destiny and creative behaviour, be a phenomenon, a characteristic and a principle of the modern cultural situation.

The third section of the monograph comprises several clusters of important points. The graphic signifier of the incomplete, i. e. the ellipsis, is considered in terms of the genre and generic differences as a marker of peculiarities in certain literary epochs and potential approaches to the literary process and determination of the characteristics of creative individuality. This section of the book has in its centre the examination of the incompleteness and variation of archetypal plots and the poetics of fragment. The section is ended by two subsections both based on a certain paradoxical intrigue: the first one, on the movement from the whole to the infinite receptive incompleteness and the second, on the history of one 'rescued' poem.

The section which concludes the book is constructed chronologically, being dedicated to the literature of the 20th and 21st centuries. It has two distinct directions of research. The first deals with contemplation of the incomplete as one of artistic parameters of the literature of the past and present centuries. The other concerns the investigation of the incomplete as a characteristic of writer's individual creative thinking.

The conclusion represents the phenomenon of the incomplete viewed in two aspects of the humanities: philosophical and philological.

CONTENTS

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| The energy of the incomplete | 3 |
| 1. The Incomplete: theoretical points and issues of interpretation | 9 |
| 1.1. On the semantics of lexical items 'incomplete' vs 'unfinished' | 9 |
| 1.2. The incompleteness: a creative potential of textual anomalies | 16 |
| 1.3. The concept of linear/cyclical time and the unfinished/open | 26 |
| 1.4. The incomplete as an interpretant (a case study of two texts by F. Kafka) | 36 |
| 1.5. The poetics of 'continuing perception' in the artistic discourse of I. S. Turgenev (on the issue of heterogeneous narrative) | 54 |
| 1.6. Literary criticism as completion of the incomplete | 69 |
| 2. The incomplete as a literary fact | 105 |
| 2.1. Non-publication as incompleteness: the novel by M. M. Prishvin <i>The Tsar's Road</i> | 105 |
| 2.2. The 'incomplete' death of Vladimir Nabokov | 122 |
| 2.3. The destiny and prose of J. G. Farrell | 133 |
| 2.4. The incompleteness of the cycle of <i>Wilhelm Meister</i> novels by J. W. Goethe as the impossibility to complete the achievement of personhood in the European <i>Bildungsroman</i> | 153 |
| 2.5. The metaphysics of fragment: an inter-textual commentary to the fragments of <i>The Poem about the Tsar's Family</i> by M. I. Tsvetaeva | 170 |
| 2.6. The mechanisms of 'incompleteness' in the interactive literature: the literary project of a creative club <i>The Bridge, Arkaim</i> . <i>The diary of a lost archaeologist</i> (First Interactive Book) | 220 |
| 3. The Poetics of the Incomplete | 256 |
| 3.1. The category of incompleteness and the semantic and symbolic potential of ellipsis | 256 |
| 3.2. The statistical dynamics of ellipsis. The day before yesterday... Yesterday... Today... | 284 |
| 3.3. On the incompleteness of archetypal plots | 295 |
| 3.4. Variation of lyrical plot as a factor of the aesthetics of incompleteness (a case study of the M. I. Tsvetaeva's cycle <i>Don Juan</i>) | 309 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.5. The incompleteness of plot as one of the creative principles of A. P. Chekhov | 318 |
| 3.6. The poetics of fragment: possibilities and limitations | 323 |
| 3.7. A. S. Pushkin's poem <i>The Flower</i> in a later context: from the whole to the incomplete | 361 |
| 3.8. Three extra lines (a literary study) | 377 |
| 4. The Incomplete as a Quality of Artistic Thinking | 385 |
| 4.1. The incomplete as an artistic practice in the Russian prose of the 20 th century | 385 |
| 4.2. Paradoxes of V. V. Rozanov (on the issue of 'the incomplete') | 402 |
| 4.3. Completeness / incompleteness of an artistic work in the oeuvre of M. I. Tsvetaeva | 415 |
| 4.4. Poem without a hero by A. A. Akhmatova: versatility of the whole ... | 435 |
| 4.5. 'Alteration cannot be valid': variability of a poetic text as a form of the incomplete | 460 |
| 4.6. The incomplete as a creative gesture (the prose of the Strugatsky brothers) | 470 |
| 4.7. Incompleteness as author's strategy in the 'new drama' at the turn of the 21 st century | 485 |
| Conclusion | 496 |
| The phenomenon of incompleteness in art and its philosophical rationale ... | 497 |
| The triumph of the postscript, or The <i>post mortem</i> metamorphosis of a literary reputation | 512 |
| About the Authors | 517 |
| Summary | 522 |

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Энергия незавершенного | 3 |
| 1. Проблемы интерпретации незавершенного | 9 |
| 1.1. О семантике лексем <i>незавершенный</i> — <i>незаконченный</i> | 9 |
| 1.2. Креативный потенциал текстовых аномалий | 16 |
| 1.3. Идея линейного/циклического и неоконченного/ открытого времени | 26 |
| 1.4. Незавершенное в роли интерпретанты (на материале двух текстов Ф. Кафки) | 36 |
| 1.5. Поэтика «длящегося восприятия» в художественном дискурсе И. С. Тургенева | 54 |
| 1.6. Литературная критика как завершение незавершенного | 69 |
| 2. Незавершенное как литературный факт | 105 |
| 2.1. Неопубликованный роман М. М. Пришвина «Осударева дорога» | 105 |
| 2.2. Смерть как образ незавершенности в художественном мире В. Набокова | 122 |
| 2.3. Судьба и проза Джеймса Гордона Фаррела | 133 |
| 2.4. Незавершенность цикла романов воспитания И. В. Гете о Вильгельме Мейстере | 153 |
| 2.5. Метафизика фрагмента: интертекстуальный комментарий к фрагментам «Поэмы о царской семье» М. И. Цветаевой | 170 |
| 2.6. Механизмы «незавершенности» в интерактивной литературе | 220 |
| 3. Поэтика незавершенного | 256 |
| 3.1. Семантико-символический потенциал многоточия | 256 |
| 3.2. Статистическая динамика многоточия. Позавчера... Вчера... Сегодня... .. | 284 |
| 3.3. Незавершенность архетипических сюжетов | 295 |
| 3.4. Вариативность лирического сюжета как фактор эстетики незавершенности (на примере цикла М. Цветаевой «Дон Жуан») .. | 309 |
| 3.5. Незавершенность сюжетов — один из творческих принципов А. П. Чехова | 318 |
| 3.6. Поэтика фрагмента: возможности и ограничения | 323 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.7. От целостности к незавершенности: стихотворение А. С. Пушкина «Цветок» в позднем контексте | 361 |
| 3.8. Три лишних строки (литературоведческий этюд) | 377 |
| 4. Незавершенное как свойство художественного мышления | 385 |
| 4.1. Поэтика незавершенного в русской прозе XX в. | 385 |
| 4.2. Парадоксы модели мира В. Розанова | 402 |
| 4.3. Завершенность/незавершенность художественного произведения в творчестве М. И. Цветаевой | 415 |
| 4.4. «Поэма без героя» А. Ахматовой: поэтика незавершенного | 435 |
| 4.5. «Исправленному верить невозможно»: вариативность поэтического текста | 460 |
| 4.6. Незавершение как творческий жест (проза братьев Стругацких) ... | 470 |
| 4.7. Незавершенность как авторская стратегия в «новой драме» рубежа XX—XXI вв. | 485 |
| Послесловие | 496 |
| Феномен незавершенности в искусстве и его философская подоплека | 497 |
| Торжество постскриптума, или Метаморфозы литературной репутации <i>post mortem</i> | 512 |
| Об авторах | 517 |
| Summary | 522 |
| Contents | 523 |

Научное издание

ФЕНОМЕН НЕЗАВЕРШЕННОГО

Под общей редакцией
Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова

Редактор и корректор *Р. Н. Кислых*
Компьютерная верстка *Г. Б. Головиной*
Дизайн обложки *В. В. Сермягиной*

Подписано в печать 10.02.2014
Формат 60×84/16. Гарнитура Times New Roman
Уч.-изд. л. 29,6. Усл. печ. л. 30,7. Тираж 300 экз. Заказ 504

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: + (343) 350-56-64, 350-90-13
Факс +7 (343) 358-93-06
E-mail: press-urfu@mail.ru